AL. ȘVANG

Beethoven

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.



Gravură de Höfel după un desen de Letronne

A. ALŞVANG

BEETHOVEN

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR D·N R. P. R.
1961

Traducere din limba rusă de
LIVIU RUSU şi PAUL DONICI

Această lucrare se tipăreşte după:

А. АЛЬШВАНГ
БЕТХОВЕН
осударственное музыкальное издательство
МОСКВА
1952

Familia. Copilăria

Timp de șaizeci de ani, de la 1732 pînă la 1792, reprezentanții familiei Beethoven au fost muzicanți la curtea din Bonn a principilor-electori de Colonia.

Bunicul compozitorului — Ludwig van Beethoven, flamand de origină — era fiul unui negustor de dantelărie și tablouri din Mecheln. Primind o temeinică pregătire muzicală la o școală de cînt din Belgia, se stabilește în anul 1732 la Bonn, unde ocupă un post de cîntăreț bas la curte, iar mai tîrziu, începînd din anul 1761, funcția onorifică de maestru al capelei. Interpretează cu succes roluri de operă la palatul principelui-elector, printre altele personajul emoționant al lui Alexis din *Dezertorul* de Monsigny [1], cîntă în oratorii pe texte latine și italiene și-și îndeplinește cu pricepere atribuțiile complexe de maestru de capelă atît la teatru, cît și la biserică.

Tip de burghez german din veacul XVIII, Ludwig van Beethoven își rotunjea veniturile făcînd comerț. La Bonn avea două mici pivnițe unde soția lui vindea vinuri de Rhin. Încetul cu încetul aceasta este cuprinsă în așa măsură de patima beției, încît prezența ei în sînul familiei începe să amenințe poziția socială a «domnului capelmaistru». Hotărît să pună capăt necazurilor, își trimite soția la mănăstire, unde a și murit.

Întreprinzătorul și energicul maestru de capelă era stimat de concetățeni. Aceștia îl salutau respectuos cînd trecea, îmbrăcat în mantia lui roșie, pe străzile întortocheate ale Bonn-ului îndreptîndu-se spre biserică sau palat. Portretul ce s-a păstrat ne înfățișează chipul unui bărbat impunător, cu privirea pătrun-

[1] Această operă franceză se bucura de o popularitate atît de mare la Bonn, încît pînă și orologiile din turnurile palatului executau fragmente din uvertura ei.

zătoare, cu expresia serioasă a feței, întrucîtva chiar aspră, ceea ce dovedește o conștiință clară a datoriei, o mare putere de voință și un caracter hotărît. Așa apărea el în închipuirea nepotului, marele compozitor de mai tîrziu. Cînd bunicul muri, micul Ludwig n-avea nici trei ani, de aceea nu și-l putea aminti.

Necazurile bătrînului Ludwig van Beethoven nu s-au limitat numai la patima nefastă a soției. Urgia familiei a fost Johann — viitorul tată al compozitorului — despre care se cunosc multe lucruri proaste. A lăsat în urmă amintiri neplăcute. Răul cel mai mare, însă, a fost faptul că Johann, nu numai că nu s-a priceput să exercite o înrîurire pozitivă asupra educației copilului său genial, dar, cîteodată, i-a adus chiar grave prejudicii. Era totuși, fără îndoială, un om înzestrat cu talent muzical. Din păcate, caracterul său urît și irascibil a împiedicat dezvoltarea aptitudinilor sale. Chefurile, trăsnăile și scandalurile permanente, ce i-au creat o reputație dubioasă, sînt dovada unei firi extrem de ușuratice, total lipsită de voință, a unui dezechilibru sufletesc și a unei inteligențe mărginite. Tînărul frumos și bine făcut, era un om agreabil, căruia îi plăceau distracțiile. Îndrăgostit de viață, veșnic neastîmpărat (tatăl său îl numea «fugarul»), iubitor de femei frumoase și de societate veselă, știa să se facă atrăgător. Muzica a învățat-o de mic copil; la zece ani interpretează la școală un rol într-un oratoriu italian, iar la doisprezece ani îmbrățișează cariera spinoasă de muzicant la curte. Pe măsură ce înaintează în vîrstă, tînărul dă dovada unei admirabile voci de tenor, ceea ce face să fie angajat în postul de cîntăreț al curții. Cîntă la clavecin și la vioară, predă cu succes lecții de cînt, de teoria muzicii și de clavecin. Dar nepriceperea și munca lipsită de sistem, ignoranța și înfumurarea, mai ales înclinarea dăunătoare spre beție, îl duc treptat la decădere și astfel, cu cît ajunge mai jos, cu atît devine mai îngîmfat și mai nesocotit.

În 1767, cînd avea douăzeci și opt de ani, Johann se căsătorește cu Maria-Magdalena Kewerich — fiica bucătarului-șef al curții din Coblenz, o văduvă de nouăsprezece ani. Primul ei soț fusese valet la curte. Căsătoria lui Johann cu Magdalena nu era o mezalianță, deoarece poziția socială a fiicei unui bucătar de la palat nu era cîtuși de puțin inferioară celei a unui cîntăreț de curte. Totuși, tatăl lui Johann a fost categoric împo-

triva căsătoriei și, în cele din urmă, certîndu-se cu tînăra pereche, s-a mutat în altă parte. Probabil că motivul certei să fi fost lipsa de zestre a miresei. De altfel, relațiile lor au fost curînd restabilite.

Maria-Magdalena este una din cele mai luminoase imagini din viața marelui compozitor. Caracterul liniștit, atrăgător și blînd n-o împiedica să manifeste, la nevoie, o mare stăpînire de sine, o putere de voință și o inteligență vie. Avea mult tact, știind cum să se poarte atît cu ai săi, cît și cu străinii. În primii ani ai căsniciei, cît timp dragostea le încălzea căminul, Maria-Magdalena a avut o influență binefăcătoare asupra caracterului nestatornic al soțului ei. Dar Johann revine curînd la vechile lui apucături. Își bate joc de soția îmbolnăvită între timp de tuberculoză, o lasă fără bani și-și petrece timpul prin cîrciumi, părăsind în cele din urmă slujba și lecțiile. Viața tinerei femei devine an de an mai grea și mai amară. Copiii se înmulțesc, nevoile cresc, sănătatea i se zdruncină.

În decembrie 1770 se naște un băiat căruia i-au dat numele de Ludwig (al doilea cu același nume, deoarece primul, născut cu doi ani înainte, murise de curînd). Data precisă a nașterii lui nu este cunoscută. Pe atunci nu era uzuală înscrierea datei de naștere a pruncilor din a «treia stare socială». S-a păstrat doar însemnarea din condicile bisericii catolice Sf. Remigius din Bonn cu privire la faptul că Ludwig Beethoven a fost botezat la 17 decembrie 1770. Prin urmare, el s-a născut cu o zi-două mai înainte[1]. În anii 1774 și 1776 familia s-a înmulțit cu încă doi băieți: Kaspar-Anton-Karl și Nikolaus-Johann.

Ludwig s-a născut într-o cameră cu tavanul scund și cu peretele dinafară oblic. Această locuință a devenit mai tîrziu muzeu beethovenian.

În a doua jumătate a secolului XVIII, Germania era o țară slăbită în cel mai înalt grad, o țară feudală fărîmițată, care se compunea din 360 de state, începînd de la cele mai mici ca teritoriu și pînă la cele într-adevăr mari, cum erau Prusia și

---

[1] Mai tîrziu, ca să suscite din partea publicului un interes mai mare față de micul virtuoz, tatăl micșora vîrsta băiatului, prezentîndu-l ca fiind născut în anul 1772.

Austria. Toate aceste state erau dominate de același regim politic — regimul absolutist[1].

În Europa secolului XVIII absolutismul era un vestigiu al feudalismului în care „vechile stări feudale decad și din starea feudală medievală a tîrgoveților se formează clasa burgheză modernă“. (K. Marx și Fr. Engels — *Opere*, vol. 4 — Editura Politică, 1958, pag. 348).

Aceste procese de o foarte mare importanță istorică apar în mod deosebit de evident în perioada tîrzie a absolutismului german, anume în cea de a doua jumătate a secolului XVIII, cînd acesta ia forma așa-numitului «absolutism luminat». În limbajul oamenilor progresiști din secolul XVIII cuvîntul «luminat» însemna lupta împotriva domniei prejudecăților și a încrederii oarbe în autoritățile consacrate, lupta pentru formarea opiniilor libere și pentru dominația deplină, absolută, a rațiunii.

Teoria «absolutismului luminat» a fost lansată de filozofii iluminiști. Potrivit acestei teorii, monarhii «luminați» erau datori să promoveze reforme burgheze pentru înflorirea popoarelor din statele pe care le conduceau. De fapt, monarhii nu aplicau principiile filozofiei iluministe. Reformele promovate de aceștia nu aveau altă țintă decît întărirea regimului absolutist. Monarhii se sprijineau pe burghezia încă neconsolidată spre a-și întări puterea, în lupta cu feudalismul fărîmițat. Sub paravanul ideilor iluministe se ascundea lăcomia nestăpînită a guvernanților și exploatarea cruntă a populației muncitoare din imperiu (denumirea de atunci a Germaniei era: «Sfîntul imperiu roman de națiune germană»).

Principatul de Colonia, cu reședința la Bonn, era unul din centrele absolutismului luminat din Germania. În hotarele micului său principat *Kurfürst*-ul era un monarh absolut. Dar puterea lui nu era ereditară: după moartea principelui-elector, urmașul acestuia se alegea de către conciliul eclesiastic din Colonia. Alegerea era fictivă. Conciliul vota în unanimitate pe protejatul papei de la Roma și al împăratului Austriei.

---

[1] Monarhia absolută, adică nelimitată, concentra în mîinile sale întreaga putere — legislativă, executivă și judiciară. V. I. Lenin definește în următoarele cuvinte funcția monarhului absolut: el „promulgă legile, numește funcționarii, percepe și cheltuiește banii poporului, fără ca poporul să participe la legislație și la controlul conducerii“ (Lenin, Opere, vol. 4, E.P.L.P., 1953, pag. 243).

Secole întregi principatul de Colonia a fost o sursă de cîștig pentru fiii mai mici ai caselor domnitoare germane; acest principat revenea de obicei vreunui «vlăstar nobil» de familie regală, nedreptățit la tron.

În evul mediu, în perioada luptelor cu seniorii feudali pentru independența orașelor, un magistrat din Colonia a alungat pe principii-electori, interzicîndu-le șederea în oraș mai mult de trei zile în șir. Astfel, Colonia intră în rîndul «orașelor libere ale imperiului», iar principii-electori se stabilesc la Bonn.

Treptat Bonn-ul devine un oraș elegant, avînd drept podoabă palatul principelui-elector[1], construit pe la jumătatea secolului XVIII, unul din cele mai frumoase monumente arhitectonice germane în stil rococo. Poziția minunată pe malul stîng al Rhinului de nord, împrejurimile pitorești și climatul sănătos, făceau ca orășelul cu cei opt mii de locuitori să fie foarte atrăgător.

Aproape toți locuitorii se aflau în serviciul principelui-elector. Începînd de la îngîmfatul aristocrat și pînă la cel mai umil cizmar, toți deserveau exigențele și toanele curții.

Demnitatea de principe-elector nefiind ereditară, nici unul dintre monarhi nu se îngrijea de viitorul țării, fiecare călăuzindu-se de principiul: «după noi, potopul». Sărăcia îngrozitoare a țărănimii era prețul înfloririi artei, al ridicării edificiilor luxoase, al cheltuirii unor sume fabuloase și cu nimic justificate pentru distracții adeseori ridicole. Principii-electori o duceau numai în petreceri. Numeroasa aristocrație locală căuta să-i imite. Veneau la rînd funcționarii și militarii. Efectivul imens al funcționarilor curții necesita cheltuieli mari. Viața ei de toate zilele era condusă de «maeștri de ceremonii», «șambelani», «mareșali», «maeștri de grajduri». Echipe de vînătoare, un personal numeros la bucătării și pivnițe, muzicanți și actori, dansatori, scrimeuri și tot felul de slugi purtau de grijă ca să umple cît mai bine burțile și să ofere cît mai multe satisfacții unei mulțimi de trîntori. Meseriile și comerțul stăteau de asemenea la dispoziția curții.

Semne exterioare indicau apartenența de castă și arătau deosebirea dintre locuitorii principatului. În zile de sărbătoare,

---

[1] După desființarea principatului de către armatele revoluționare franceze, în sălile vaste ale palatului a fost instalată universitatea din Bonn.

țăranii satelor din împrejurimi apăreau în haine strident colorate. Aristocrații și funcționarii superiori — în strălucitoare camizole[1] de mătase, cu peruci și pantofi cu catarame aurite, purtînd pantaloni scurți pînă la genunchi și spade la brîu — se duceau pe jos sau în trăsuri grele la palat să îndeplinească ritualul sărutării mîinii principelui-elector. Preoți în sutane și peruci și doamne luxos îmbrăcate, completau tabloul. Contrastele de culori, purpura, aurul și argintul reflectau gusturile epocii.

Printre distracțiile de la curte, un loc important era rezervat muzicii și teatrului. După părerea generală, capela de la Bonn ocupa, la sfîrșitul secolului XVIII, unul din primele locuri din Germania. Principii-electori de la Bonn rivalizau cu cele mai bogate curți ale prinților, ducilor și marilor duci, care erau iubitori de muzică sau, pur și simplu, respectînd moda, se erijau în protectori ai artei.

Unuia din principii de Colonia, Clemens-August, sub care bunicul lui Beethoven și-a început serviciul la capela din Bonn, i se dusese faima de mînă-spartă. Sume imense erau cheltuite de către acesta pe echipaje fastuoase, obiecte de lux, opere artistice rare sau pentru organizarea unor strălucitoare serbări, baluri mascate și spectacole de operă, de dramă și de balet.

Un capitol important al cheltuielilor principelui-elector îl formau subvențiile pe care acesta le acorda tuturor șarlatanilor și aventurierilor erijați în slujitori ai artei.

Printre serbările neîntrerupte, desfătările libertine și celelalte «preocupări» ce le aveau nenunțiții slujitori ai bisericii, principii-electori nu neglijau nici muzica, iar unul din ei se crezuse chiar compozitor. El povestește într-o scrisoare despre «minunata lui metodă» de a compune: „Metoda ce o întrebuințez este la fel cu aceea a albinelor, care adună mierea de la cele mai bune flori. Astfel, tot ceea ce am compus eu, este luat din operele care mi-au plăcut". Pe atunci, se folosea și o asemenea metodă de a compune, deoarece dreptul de autor al compozitorilor nu era apărat de lege.

Principii-electori întrețineau o capelă de cîntăreți și instrumentiști, în fruntea căreia stătea un maestru. Capela deservea biserica, palatul și teatrul. Membrilor capelei li se cereau destul de multe: fiecare cîntăreț trebuia să știe să cînte ariile biseri-

[1] veste.

cești în limba latină, iar rolurile de operă — în limbile germană, italiană și franceză.

In deceniul al nouălea din secolul XVIII, efectivul capelei din Bonn însuma treizeci și șase de oameni. Printre ei figurau cîțiva muzicanți renumiți, ca de pildă: violoncelistul Romberg, flautistul Antonin Reicha — mai tîrziu ilustru teoretician al muzicii — organistul Neefe și, în cele din urmă, tînărul Beethoven.

De obicei, muzicanții locuiau la periferia orașului, în căsuțe mici. Situația lor materială era deplorabilă. Salariile membrilor capelei oscilau între șaptezeci și cinci și o mie de guldeni pe an. Dar cîte o mie nu primeau decît două-trei somități, majoritatea mulțumindu-se cu o remunerație medie de trei sute de guldeni.

În afară de salariații titulari, din capelă mai făceau parte și candidații, de obicei copiii muzicanților curții; nefiind salarizați, trăiau în speranța ivirii unui loc prin concedierea sau moartea vreunui titular. Statele personalului erau riguros limitate, de aceea, cum se ivea un post vacant, începeau intrigile și denunțurile. Arhiva din Bonn este plină de cereri slugarnice (analfabete chiar, cu toată lipsa de exigență a ortografiei germane din secolul XVIII), adresate „Majestății Sale Milostive, Înaltvenerabilului Arhiepiscop și Principe-Elector, Atoatemilostivului Stăpîn și Domn“ și cuprinzînd cele mai umile solicitări de numire în posturi, de majorare a salariului, precum și denunțuri împotriva confraților de breaslă. Rezoluțiile pe cereri (care sunau cam așa: „în numele Atoatemilostivului, se respinge“) erau scrise în numele principelui-elector după discutarea lor în «consiliul secret». Majorările de salarii, numirile în posturi și transferările se făceau prin decrete speciale. Nu rareori numirile atîrnau de mita pe care o primea atotputernicul prim-ministru. Dragostea pentru muzică nu-i stînjenea nicidecum pe principii-electori să dea muzicanților lefuri de mizerie și să respingă batjocoritor „pretențiile lor revoltătoare de a li se majora salariile“.

Situația umilitoare a muzicanților germani a durat multă vreme în micile principate ale Germaniei. Un tablou aproape identic îl găsim și în marele ducat de Weimar pe la jumătatea secolului XIX, cînd trăia acolo Franz Liszt. Ca și celelalte capele germane întreținute din bugetele principilor, capela din Bonn era subordonată în totul toanelor monarhului ignorant. Pe

atunci, umilirea de bună voie și lingușirea erau fenomene frecvente, deși alături de acestea pot fi aduse o serie de exemple de mîndrie profesională, cum a fost aceea a lui Mozart [1].

În linii generale, aceasta era situația muzicanților pe la jumătatea secolului XVIII în capitala principatului de Colonia.

Primii ani din viață, Ludwig Beethoven i-a petrecut în sînul familiei, unde domnea belșugul și înțelegerea. Johann Beethoven avea pe atunci o situație bună, deși modestă. Bătrînul Ludwig, bunicul compozitorului, îl sprijinea moral și material pe slabul și ușuratecul Johann. Dar după moartea tatălui său, Johann cu greu își mai poate hrăni numeroasa familie. Treburile tenorului curții merg din ce în ce mai rău. În casă, ce-i drept, nu contenesc deocamdată erupțiile de veselie asurzitoare. Se mai fac glume pline de voie bună, se adună mereu societatea veselă, gălăgioasă și lipsită de griji, dar în prag începe să se contureze spectrul groaznic al lipsurilor. Lucrurile bătrînului maestru de capelă sînt vîndute unul după altul; cîrciuma lacomă înghite întreaga avere și astfel, bunăstarea familiei se preface în pulbere.

Micul Ludwig își petrece timpul pe străzi, aproape fără nici o supraveghere, înhăitat cu cei de o vîrstă cu dînsul. Este lăsat pe seama servitoarelor care se schimbau mereu și care și așa aveau destule pe cap. Mama, pe care Ludwig o iubea cu înflăcărare, nu avea posibilitatea să se ocupe de educația lui. Copiii mici, nevoile și boala, îi sleiau puterile. Tatăl aproape nu se interesa de copii, fiind cu ei sau prea sever, sau lăsîndu-i cu totul de capul lor.

Cînd Ludwig împlini cinci ani, familia Beethoven se mută pe strada Rhinului, în casa franzelarului Fischer. În fața ferestrelor locuinței se deschidea priveliștea mărețului fluviu, a malului drept al Rhinului, cu sătulețele și cîmpiile lui, cît și a celor Șapte munți, ce se profilau în zare [2].

Uneori, micul Ludwig stătea ceasuri întregi la geam scufundat într-o adîncă reverie, privind întinderea fluviului. Cu

---

[1] Nu degeaba Friedrich Schiller a creat în drama *Intrigă și iubire* chipul muzicantului Müller ca fiind purtătorul cinstei și demnității «celei de a treia stări sociale».

[2] Grupul de munți și platouri, care se întinde la răsărit de Rhin se numește *Siebengebirge* — în traducere: Șapte munți.

greu putea fi smuls din această stare. Încă din fragedă copilărie, se distingea printr-o rară putere de concentrare și prin caracterul său închis. Dar nu trebuie să ni-l închipuim pe micul Beethoven ca pe un melancolic închis în sine. Dimpotrivă, era un băiețandru sănătos, plin de vigoare, căruia nu-i displăceau ștrengăriile copilăriei. Cel puțin așa ni-l arată manuscrisul lui Fischer [1]. Temperamentul viu al lui Ludwig se manifestă în atașamentul fierbinte sau în antipatia directă față de unii oameni, în atitudinea pasionată față de evenimentele din lumea înconjurătoare, în simțul umorului, în dispoziția lui de a rîde mult și cu voie bună.

Pînă la vîrsta de zece ani, Ludwig a urmat școala primară, unde obiect principal era latina, iar obiecte secundare — aritmetica și ortografia germană. Anii de școală i-au dat micului Beethoven foarte puține cunoștințe. Așa se face că pînă la urmă tot n-a pătruns tainele înmulțirii, iar cu semnele de punctuație nu s-a împăcat niciodată. Ludwig n-a reușit să urmeze învățămîntul mediu: familia era împovărată de lipsuri și, în consecință, copilul de zece ani rămîne în afara școlii. Totuși, dorind să-și completeze cunoștințele, Ludwig citea mult și se străduia să ia lecții de la colegii mai avansați. Era perseverent și dîrz. După cîțiva ani, el a învățat să citească curent latinește, traducînd cuvîntările lui Cicero, și-a însușit limbile franceză și italiană (dar și la maturitate scria în aceste limbi nu fără grave greșeli).

Muncind neîntrerupt la desăvîrșirea culturii proprii, Beethoven a fost obsedat pînă la sfîrșitul vieții de insuficiența educației sale. Chiar atunci cînd ajunsese compozitor celebru, se plîngea elevului său Czerny de slaba pregătire muzicală primită în anii copilăriei [2].

Pînă la vîrsta de doisprezece ani studiile sale muzicale s-au desfășurat fără nici un sistem. Cîțiva ani la rînd a învățat cu mai mulți profesori — cel puțin cinci. Talentul excepțional al copilului s-a manifestat foarte de timpuriu și atunci tatăl, căutînd să iasă din impasul material, și-a pus în gînd să facă din

---

[1] Fiul franzelarului Fischer, cel mai mic prieten al lui Ludwig, a lăsat cîteva amintiri despre copilăria lui Beethoven. Cu toate inexactitățile ce le cuprinde, manuscrisul lui Fischer rămîne o foarte prețioasă sursă biografică.

[2] „Și totuși, aveam talent muzical" — a adăugat Beethoven.

el un «copil-minune», un al doilea Mozart[1]. Johann Beethoven se adresă unui prieten al răposatului său tată, bătrînul organist al curții, Eeden, care-și luă obligația să învețe gratuit copilul ajuns la vîrsta de opt ani. Nu se știe dacă lecțiile se mărgineau numai la cele de orgă. Beethoven ținea minte cum Eeden îl silea să aibă o ținută liniștită a corpului și a mîinilor în timpul cîntatului. Curînd Eeden a fost înlocuit cu un profesor nou, actorul Tobias Pfeiffer, veselul tovarăș de beție al lui Johann, stabilit în casa familiei Beethoven. Fără îndoială, Pfeiffer era un om înzestrat, deși predispus la bufonerii. Artist dramatic și de operă în trupa din Bonn, el cînta la oboi și flaut, fluiera, imitînd cîntul păsărilor și făcea tot felul de scamatorii. Scandalurile nesfîrșite, chefurile și purtarea lui indecentă nu i-au dat posibilitatea să rămînă timp mai îndelungat într-o trupă de teatru. Rătăcind din loc în loc, Pfeiffer s-a prăpădit fără urmă.

Acest «dascăl» aplica metode pedagogice destul de ciudate. Întorcîndu-se noaptea de la cîte un chef împreună cu Johann, își aducea aminte subit că nu făcuse lecția cu Ludwig. Micul muzician era ridicat din pat, apoi, încă somnoros și plîngînd, așezat la clavecin. Tatăl beat încuraja asemenea «lecții» care se prelungeau uneori pînă dimineața.

Singurul rezultat pozitiv al lecțiilor lui Pfeiffer a fost cunoștința făcută de Ludwig cu flautul, instrument atît de răspîndit în cercurile amatorilor de muzică din Europa secolului XVIII. Dar după un an, căci atît a stat în trupa din Bonn, Pfeiffer a fost alungat și astfel Ludwig căpătă un alt profesor de muzică, pe călugărul franciscan Willibald Koch. Acest organist, bun la suflet și iubitor de viață, se călugărise în urma unui legămînt făcut în timpul unei furtuni groaznice pe ocean. Ce fel de pedagog putea fi acest călugăr romantic, nu se știe, dar în orice caz, sub îndrumarea lui, Ludwig și-a însușit așa de bine cîntul la orgă, încît îl putea înlocui cu succes în timpul serviciului religios.

Mai este cunoscut și un alt profesor al lui Beethoven, anume preotul catolic Hanzmann, din ordinul minoriților («frații minori»). În biserica minoriților de la Bonn se păstrează și astăzi o mică orgă la care Ludwig făcea exerciții. Copilul nu-l

[1] Mozart era cu paisprezece ani mai în vîrstă decît Beethoven. Pe atunci, toată lumea își mai amintea de succesele fără precedent ale genialului copil Mozart.

putea suferi pe Hanzmann. Cînd acesta apărea în casa familiei Beethoven, Ludwig spunea plin de ciudă: „Iar a venit, mai bine și-ar vedea de cartea lui de rugăciuni“.

Micul Beethoven știa în acel timp să cînte cu ușurință la orgă și clavecin. Pe lîngă aceasta, învăța să cînte la vioară și să stăpînească viola, sub conducerea talentatului violonist Rovantini, rudă și bun prieten al familiei. Johann își realiza planul cu perseverență și hotărîre. Ludwig va fi un „copil-minune“, își zicea dînsul. Tatăl urmărea plin de zel mersul învățăturii fiului, se amesteca în predarea lecțiilor și punea copilul aproape cu de-a sila să studieze mai multe ceasuri pe zi.

Amintirile lui Fischer îl arată pe Ludwig șezînd pe un scăunel mai înalt în fața clavecinului (altfel n-ar fi putut ajunge la claviatură) și făcînd cu asiduitate exerciții plicticoase. Tatăl capricios și zănatec se purta grosolan cu copilul, însă nu putem spune că era un tiran, deoarece în felul lui îl iubea.

Ludwig își însuși foarte curînd teoria muzicii, cînta cu ușurință după note, dar cel mai mult îi plăcea să improvizeze, mai cu seamă la vioară. Tatăl se supăra, însă copilul riposta zicînd: „Ce-i? Nu iese bine?“

Încă în luna martie 1778, încăpățînatul Johann sili pe Ludwig, în vîrstă de opt ani, să concerteze la Colonia. Acest oraș mare, zgomotos, era cu mult inferior Bonn-ului în ce privește cultura muzicală.

Un afiș păstrat pînă în zilele noastre glăsuiește:

„Înștiințare. Astăzi, 26 martie 1778, tenorul curții, Beethoven, va avea onoarea să prezinte în sala de muzică a Academiei pe doi dintre elevii săi și anume: pe M-elle Averdonc, altistă a curții, și pe băiețelul lui de șase ani. Cea dintîi va avea onoarea să interpreteze diferite arii frumoase, iar cel de al doilea — diferite concerte de pian și triouri.

El speră să ofere înalților domni o satisfacție deplină, cu atît mai mult cu cît artiștilor le-a fost acordată favoarea de a fi audiați de întreaga curte, spre cea mai mare mulțumire.

Începutul la orele 5 seara.

Domnii și doamnele fără abonament plătesc un gulden.“

Din această înștiințare se vede că Ludwig a apărut mai înainte la curtea principelui-elector Max-Friedrich. Dar nici acesta

și nici urmașul lui nu i-au apreciat talentul și nu l-au încurajat. Trebuie să ne închipuim că acest concert al lui Ludwig n-a fost unicul, deși despre altele nu avem nici o cunoștință.

Pentru micul Ludwig, studierea muzicii constituia sensul vieții. Talentul de a improviza, care i-a dus tînărului Beethoven faima de mai tîrziu, s-a manifestat la el încă din copilărie. Nu se știe dacă Ludwig își nota improvizațiile. Personal, considera drept început al activității sale componistice, anul 1782. Talentul de compozitor i s-a dezvoltat mai tîrziu decît ne puteam aștepta, dacă ținem seama de darul său de interpret care s-a maturizat așa de timpuriu. La vîrsta de unsprezece ani, Mozart era un compozitor cu renume european.

În toamna anului 1781, Ludwig întreprinde cea dintîi călătorie mare. Atunci îi moare ruda și profesorul său, tînărul violonist Rovantini. Sora acestuia, guvernantă la Rotterdam, pleacă în grabă la Bonn, la mormîntul fratelui. «Mee vrou» a ei (în limba olandeză — *doamna mea*) își exprimă dorința s-o însoțească împreună cu fiica și astfel, porniră toate trei de la Rotterdam la Bonn, în sus, pe Rin, bucurîndu-se de minunate și senine zile de toamnă. Rămînînd în casa lui Beethoven o lună întreagă, bogătașa «mee vrou» și-a invitat gazda ospitalieră la ea, la Rotterdam. Propunerea a fost acceptată și, astfel, în toamna tîrzie a anului 1781, celor trei călătoare li s-a asociat Ludwig împreună cu mama lui.

Micul muzicant a concertat la Rotterdam, a avut succes, dar a rămas decepționat de olandezi. „Nu mă mai duc niciodată acolo, — spuse hotărît băiatul voinic și îndesat, după ce se întoarse acasă, — olandezii sînt cîrpănoși".

Încă din copilărie Ludwig își făuri un cerc larg de cunoscuți. Casa lui Johann era vizitată de către muzicanții de seamă ai curții, printre care se număra și maestrul de capelă — compozitorul Luchesi. În timpul vacanțelor, tatăl își lua uneori copilul ca să hoinărească împreună prin împrejurimile pitorești ale Bonn-ului, vizitînd castelele și satele din apropiere. Talentul neobișnuit al copilului stîrnea uimire pretutindeni. Față de laudele ce i se aduceau, Ludwig rămînea complet indiferent, manifestînd aere de independență. Beethoven a avut din copilărie sentimentul demnității personale.

Dezvoltarea muzicală a copilului, cu toată lipsa unui studiu sistematic, făcea progrese rapide. Fără îndoială că micul Beet-

hoven avea bogate cunoștințe în ceea ce privește muzica de cameră și de orchestră a secolului XVIII. Încă din fragedă copilărie prefera muzica lui Mozart, care, la începutul deceniului al nouălea, intrase în faza deplină a maturității creatoare. Noul stil al muzicii instrumentale clasice, întruchipat în creația lui Haydn, Mozart și Philip-Emmanuel Bach, captivează copilul. Terenul era pregătit. Trebuia găsit un îndrumător cult și autoritar, care să fie la înălțimea tendințelor muzicale progresiste ale epocii. Un asemenea îndrumător s-a ivit, în anul 1782, în persoana lui Christian-Gottlob Neefe.

Începutul lecțiilor cu Neefe poate fi considerat drept piatră de hotar în viața compozitorului de mai tîrziu. Copilăria marelui muzician luase sfîrșit. În fața lui se deschideau noi și largi perspective în domeniul gîndirii și culturii muzicale.

II

Teatrul. Tînărul organist

Neefe, noul profesor al lui Ludwig, s-a stabilit la Bonn în anul 1779, ocupînd funcția de director muzical al teatrului național din localitate, creat din ordinul principelui-elector, care imita alte curți domnitoare germane.

În acei ani principatul era condus de nechibzuitul bătrîn, Max-Friedrich. Ca și predecesorii săi, acesta cheltuia mari sume de bani pentru distracții, dar pe de altă parte era zgîrcit în lucrurile mărunte, fapt care se răsfrîngea într-o anumită măsură și asupra situației capelei. Preocuparea de căpetenie a principelui-elector era teatrul.

Sub influența curentului literar condus de Lessing, întreaga Germanie era străbătută prin deceniul al optulea al secolului XVIII de valul unei mișcări teatrale naționale, ce se manifesta prin organizarea mai multor trupe care cutreerau orașele și dădeau reprezentații în limba germană. Pînă atunci în Germania nu existase teatru național. În marile orașe veneau în turneu trupe italiene sau franceze și actori izolați. În limba germană piesele erau interpretate numai la micile teatre populare de bîlci.

Curțile cele mai bogate ale Germaniei, cedînd spiritului vremii, începuseră fiecare în parte să-și organizeze «teatre naționale» proprii, subvenționînd trupe angajate să lucreze permanent.

La Bonn se stabilise una din cele mai bune trupe germane, sub conducerea cunoscutului actor și dramaturg Grossmann. Rolurile erau interpretate de actori profesioniști cu experiență, printre care se găseau talente de seamă. Se dădeau reprezentații de dramă și de operă, jucate de altfel de aceiași actori. Regia era la mare înălțime; numele lui Grossmann devenise cunoscut în toată Germania. Soția sa, conducătorul efectiv al



Bunicul lui Beethoven: Ludwig van Beethoven
(Portret de Radoux)



Casa în care s-a născut Beethoven, vedere din curte
(Ultima fotografie)

trupei, avea faima uneia dintre cele mai inteligente femei din lumea artistică. Teatrul dispunea de o orchestră proprie și avea un efectiv egal cu cel al capelei [1]. Repertoriul teatrului era mare și variat pentru acele timpuri. Se jucau cele mai bune piese de Lessing, Voltaire, Beaumarchais, Molière și Shakespeare. Repertoriul operei cuprindea opere franceze și italiene cunoscute la Bonn (*Dezertorul* de Monsigny, *Fiica cea bună* de Piccini şi multe altele) precum și *Singspiel*-uri.

Spectacolele se dădeau în teatrul instalat în una din aripile laterale ale palatului principelui-elector, într-o sală bogat amenajată în acest scop. Loja imensă a principelui, situată în fața scenei, era de un lux deosebit. Pe de lături erau înghesuite lojile aristocrației. După obiceiul vremii, la parter, destinat publicului „de rînd", spectatorii stăteau în picioare. Alături de scenă, principele-elector mai avea o lojă, secretă, în care pătrundea printr-o intrare specială, direct din palat. În general, principele-elector era stăpînul absolut al teatrului. De toanele acestuia depindeau repertoriul, distribuția rolurilor etc. Domnea o monstruoasă exploatare a muncii actorului.

Începînd din anul 1782, tînărul Ludwig se ducea sistematic la teatru și chiar lucra acolo. Aceasta o datora noului său profesor. Luînd parte la repetițiile trupei lui Grossmann și învățînd rolurile cu cîntăreții, Ludwig își însuși temeinic operele comice ale italienilor Pergolesi, Piccini, Sacchini, Salieri, Cimarosa, ale francezilor Grétry, Dezède, Philidor, Monsigny, d'Alayrac, ale germanilor Hiller, Neefe și ale cehului Benda. El a cunoscut de asemenea cele mai bune piese ale dramaturgilor de valoare universală: Shakespeare, Lessing, Molière.

Venind în contact cu artiști de seamă, tînărul genial a învățat de la ei marea artă a întruchipării, tot atît de necesară muzicantului cît și actorului. În sfîrșit, la aceștia a văzut Ludwig pentru prima oară o înaltă prețuire a muncii artistice și o intensitate creatoare cum nu existau nici măcar în stare embrionară în capela rutinară și conservatoare.

---

[1] Sub Max-Friedrich, efectivul membrilor capelei era următorul: un maestru de capelă, patru cîntăreți, cinci cîntărețe, doi organiști, șapte violoniști, doi violiști, doi interpreți pentru *viola bassa* (violoncel), un contrabasist și doi flautiști.

Pentru a putea prețui importanța acestui contact cu munca actorilor, este suficient să dăm un singur exemplu: Frederika (Fritze) Flitner, fiica vitregă a lui Grossmann, în vîrstă de optsprezece ani, mai tîrziu renumită actriță la Berlin, strălucea pe scena operei din Bonn ca artistă dramatică și de operă. Despre felul cum interpreta rolul Ninei din opera comică cu același nume a lui d'Alayrac, un critic contemporan scrie: „Ea întrunește toate calitățile necesare unei actrițe: farmec, tinerețe, ton mișcător în grai, veridicitate, putere de expresie și de pătrundere în interpretare și o bună școală a cîntului." Se distingea printr-o fenomenală capacitate de muncă. O scrisoare adresată mamei sale cuprinde programul zilnic al artistei, destul de interesant pentru a înțelege munca de atunci a unui actor: de la 8—12 dimineața repetiție, la orele 2 după amiaza — cînt, la orele 3 — pian, la orele 4 — limba franceză, seara — spectacol, iar nopțile — studierea rolurilor noi. De multe ori apărea bolnavă pe scenă, punînd interesele artei mai presus de orice. Alături de alți confrați de talent, această renumită actriță nu putea să nu producă impresie asupra lui Beethoven prin înalta calitate a muncii sale artistice.

Teatrul lui Grossmann, prezentînd piese și opere care reflectau ideile înaintate ale timpului, adică cerințele celei de-a «treia stări sociale» în ascensiune, trebuia în același timp să-l lingușească pe principele-elector. Contradicția nu trebuie să ne mire. În preajma revoluției franceze, în întreaga Europă, ploconirea în fața monarhului nu era stînjenită de tendințele opoziționiste. Prin aceasta se caracterizau în special ideologii germani burghezi, în rîndurile cărora domnea o confuzie de neînchipuit în ceea ce privește principalele probleme social-politice. Totuși, cele mai bune teatre germane apăreau drept promotoare ale concepțiilor progresiste privind morala, conștiința cetățenească și lupta împotriva oprimării. Firește că teatrul lui Grossmann devenise unul dintre educatorii tînărului Beethoven. Dar rolul principalului îndrumător l-a jucat Neefe, noul dascăl al lui Ludwig. Personalitatea remarcabilă a profesorului a exercitat o influență multilaterală asupra concepției despre lume pe care începea să și-o făurească tînărul muzicant.

Cocoșat diform, expus acceselor de melancolie, dar nu mai puțin un om foarte energic și activ, Neefe a devenit pentru adolescentul Beethoven purtătorul ideilor înaintate ale secolului său.

Autor al multor *Singspiel*-uri și al cîtorva opere, fiind primul care a pus pe note odele cunoscutului poet german Klopstock, Neefe a parcurs o școală severă pentru a-și însuși cele mai bune tradiții ale muzicii germane din secolul XVIII. A studiat la cunoscutul compozitor de opere Hiller din Leipzig, în același timp absolvind și universitatea. Este interesantă și caracteristică pentru acea epocă dizertația lui, intitulată: „Poate oare tatăl să-și desmoștenească fiul care se face actor?“ La această întrebare, Neefe a răspuns negativ.

Talentul literar îl face pe Neefe să fie unul din cronicarii muzicali de seamă ai Germaniei de la sfîrșitul secolului XVIII. A scris articole entuziaste despre Beethoven în diferite periodice germane și a lăsat schițe despre viața muzicală de la curtea principelui-elector din Bonn.

Nefiind un compozitor de mîna întîi, Neefe se distingea prin cunoștințele lui vaste, prin imensa lui putere de muncă și de voință. Și dacă în calitate de artist, de compozitor, el n-a atins perfecțiunea, a rămas în orice caz unul din cei mai culți muzicieni ai epocii sale. Neefe cunoștea foarte bine literatura clasică și filosofia secolelor XVII și XVIII. Scria versuri, articole de revistă, biografii, cuvîntări, conferințe. Scrisorile lui se disting prin frumusețea limbii, iar operele literare — prin profunzimea sentimentelor și prin înălțimea ideilor. Din punct de vedere al concepțiilor și al genului său de activitate, Neefe făcea parte dintre iluminiștii germani de seamă ai secolului XVIII.

În autobiografie, se descrie ca „dușman al ceremonialului și etichetei“ și ca „inamic al lingușitorilor“. Fiu al unui croitor sărac, Neefe „ura pe prinții nătîngi mai mult decît pe bandiți“.

Concepțiile lui estetice merită o atenție deosebită, întrucît se asemănau cu unele păreri de mai tîrziu ale lui Beethoven. Neefe pretindea muzicanților „imaginație înflăcărată“, pătrundere adîncă în „puterea sacră a armoniei“, cunoaștere exactă a diferitelor caractere, a naturii fizice și morale a omului, a pasiunilor lui. Numai atunci muzica nu va fi „un sunet sec, un chimval zăngănitor“. După părerea lui Neefe, muzica timpului său, deși exprima pasiuni (de exemplu, durerea și bucuria), nu era decît un ultim rezultat al lor și nu al dezvoltării acestora de la germene pînă la fructul copt, deci ea nu reda trecerea de la unele pasiuni la altele. Cu alte cuvinte, Neefe pretinde transmiterea sentimentelor și pasiunilor în dezvoltarea lor proprie și,

în felul acesta, anticipează principiile fundamentale ale creației lui Beethoven.

În anul 1783, Neefe scria despre Beethoven în una din revistele muzicale ale vremii: „Acest geniu fraged merită să fie susținut în încercările lui artistice. Dacă va continua în spiritul în care a început, va deveni un al doilea Wolfgang-Amadeus Mozart." Neefe a rămas mai departe prietenul devotat al lui Beethoven. Ludwig îl aprecia cum se cuvine, scriindu-i în anul 1793: „Dacă voi ajunge la ceva mare, fără îndoială că aceasta o voi datora domniei-voastre."

Pare-se că munca de director muzical al teatrului era insuficient remunerată, de aceea Neefe a căutat să intre ca muzicant salariat în capela principelui-elector. Reuși abia în anul 1782, după moartea bătrînului organist Eeden. Deși organist excelent, Neefe a obținut cu greu postul vacant. Fiind calvinist, adică protestant, el nu aparținea bisericii catolice dominante și de aceea intrigile contra lui se urzeau cu deosebită înverșunare. Obținînd în cele din urmă postul de organist al curții, Neefe l-a luat numaidecît pe micul Ludwig de doisprezece ani în calitate de ajutor personal («vicar»). Așa își începe Beethoven slujba la capela curții, pornind de la modesta funcție de ajutor de organist «nesalarizat».

Amintirile lui Fischer ne dau posibilitatea să ne formăm o imagine clară despre înfățișarea exterioară a tînărului Beethoven. Acesta era mic de stat, ciolănos, avea o constituție robustă, mersul iute, energic, cu corpul înclinat înainte, capul mare, gîtul scurt, părul negru și creț, fața oacheșă aproape brună cu trăsături proeminente, ochii de un albastru deschis. Expresia posomorîtă, concentrată, a feței reflecta o încordată activitate spirituală.

Dintre toți candidații tineri ce-și așteptau cu nerăbdare rîndul să ocupe un post salarizat în cadrul capelei, el a fost acela care l-a înlocuit pe Neefe la orgă și căruia profesorul i-a încredințat bucuros îndeplinirea atribuțiilor sale de răspundere. Cîntînd minunat la orgă, Ludwig se distinge prin aptitudinea rară de a improviza cu ușurință pe orice temă dată. Abătîndu-se de la acompaniamentul obișnuit, tînărul muzician improvizează neîncetat în biserică, fapt care provoacă entuziasmul general.

În zilele de sărbătoare, Ludwig era obligat să se îmbrace în ținută de gală care se compunea, ca și a colegilor lui vîrstnici, din frac verde cu șnururi, ciorapi albi de mătasă sau negri, ghete

cu cătărămi negre, vestă cu buzunărașe minuscule brodată frumos și tighelită cu șnur de aur și în fine, guler alb. Pe cap trebuia să-și pună perucă pudrată, avînd bucle și coadă. Ținuta lui de gală mai cuprindea două piese și anume: clacul (cilindrul pliant) la subțioară și spada cu mîner de argint la șold[1]. Trebuie să relevăm că această ținută a curții nu prea se potrivea cu trăsăturile exterioare ale lui Ludwig, care trata cu indiferență orice fel de etichetă și căruia nu-i plăcea spilcuiala.

Beethoven lucra încordat. La vîrsta de doisprezece ani începe să-și însușească tainele meșteșugului de compozitor, învățînd de la Neefe arta contrapunctului și a basului continuu. Neefe înțelese din primul moment că elevului său genial, înzestrat cu o fantezie nestăvilită, îi lipseau stăpînirea de sine, disciplina și cultura. Ca să ajungă la ele, trebuia să treacă prin studiul profund și multilateral al creației marilor compozitori. Într-un articol de revistă, Neefe scrie că a studiat cu micul Beethoven culegerea de preludii și fugi a lui Jehann-Sebastian Bach, intitulată *Clavecinul bine temperat („Wohltemperiertes Klavier")*. Numele lui Johann-Sebastian Bach, mort în anul 1750, era cunoscut și apreciat pe atunci numai într-un cerc restrîns de muzicieni. Neefe a învățat să prețuiască operele lui Bach din contactul personal cu elevii acestuia la Leipzig și a găsit necesar să pună culegerea respectivă la dispoziția lui Beethoven, ca fiind cea mai dificilă și mai complexă din întreaga literatură de pe atunci a pianului. Nu există nici o îndoială că studiul profund al operelor lui Bach a îmbogățit lumea interioară a lui Beethoven, care a lansat expresia: „Bach — nu este un pîrău [cuvîntul Bach în limba germană înseamnă pîrău], ci o imensă mare".

O influență covîrșitoare a exercitat asupra lui Beethoven creația lui Händel, al cărui înflăcărat admirator era Neefe. Personalitatea lui Beethoven avea multe aspecte comune cu cea a lui Händel. Proporțiile grandioase ale oratoriilor lui Händel, în care răsuna glasul maselor populare, forța pasiunilor — ceea ce ne amintește de Shakespeare — perceperea în profunzime a suferinței umane și avîntul cu care înfățișa sentimentul bucuriei triumfătoare și, în general, concepția sa luminoasă despre viață — toate acestea îl atrăgeau pe tînărul Beethoven spre Händel.

---

[1] Goethe l-a văzut pe Mozart în anul 1762 cînd avea șase ani apărînd în fața publicului în frac, cu perucă pe cap și cu spadă la șold.

A dorit zeci de ani să ajungă în posesia operelor complete ale lui Händel, fără să-și fi putut permite aceasta; pe atunci notele erau foarte scumpe. Abia cu puțin înainte de a muri, a primit de la un admirator londonez o ediție de lux a operelor lui Händel, spre marea mîngîiere a compozitorului bolnav.

Atît Händel, cît și Johann-Sebastian Bach deveniseră în anii de studii ai lui Beethoven „o moștenire a trecutului". După ei noile genuri muzicale, sonata și simfonia, luaseră o dezvoltare intensă. Creatorii acestor genuri — Philipp-Emmanuel Bach, Mozart, Haydn — au fost contemporani cu tînărul Beethoven care le studia cu atenție opera. Sub conducerea lui Neefe, tînărul Ludwig a trecut prin școala de pian a lui Philipp-Emmanuel Bach, l-a cîntat pe Mozart, apreciindu-i de timpuriu geniul universal, iar mai tîrziu l-a studiat pe Haydn și pe alți reprezentanți ai muzicii instrumentale clasice germane.

Prima compoziție beethoveniană pe care o cunoaștem, și anume variațiunile pentru pian pe tema unui marș al compozitorului Dressler — astăzi dat uitării — datează din anul 1782. Variațiunile erau un gen răspîndit și preferat în secolul XVIII. Ele reprezentau oarecum «discuții asupra unei teme». În primul rînd era expusă tema — proprie sau luată din opere, marșuri, cîntece populare etc. — după care compozitorul îi imprima diferite transformări caracteristice.

Lui Beethoven îi plăcea foarte mult acest gen, pe care nu l-a părăsit niciodată de-a lungul activității sale de compozitor. Pasiunea pentru variațiuni este strîns legată cu tendința proprie gîndirii creatoare beethoveniene de a da temei o dezvoltare cît mai completă și multilaterală, de a o prelucra, de a o transforma, de a scoate din ea maximum de posibilități. Mai tîrziu, Beethoven atinge o libertate necunoscută pînă la el în ceea ce privește tratarea temei cu variațiuni.

Variațiunile pe tema lui Dressler, editate la Mannheim cu concursul lui Neefe, dovedesc inventivitatea tînărului autor, tehnica solidă și influența de necontestat a celor mai buni maeștri ai muzicii instrumentale germane de pe atunci.

Lucrarea următoare, care și-a păstrat o oarecare importanță pînă în zilele noastre, cuprinde trei sonate pentru clavecin și a fost scrisă în anul 1783, cînd Beethoven nu împlinise încă nici treisprezece ani. Compoziția a fost dedicată lui Max-Friedrich bătrînul principe-elector de Colonia. Asemenea dedicații se făceau

în scopuri practice, muzicanții sperînd să obțină un sprijin bănesc. Însă dedicația făcută principelui-elector n-a dat rezultatele dorite. În situația materială a familiei lui Beethoven n-a intervenit nici o schimbare.

În anul 1784, Max-Friedrich a încetat din viață. Odată cu moartea acestuia și teatrul a încetat să mai existe. Era obiceiul de a privi instituțiile de artă ca fiind proprietatea personală a monarhului. Trupa lui Grossmann este concediată, iar actorii se împrăștie prin diferite orașe ale Germaniei. Noul principe-elector Max-Franz a tergiversat cîțiva ani reînființarea teatrului național. Bonn-ul s-a delectat cu trupele italiene și franceze în turneu pînă în anul 1789, cînd în cele din urmă se creează din nou un teatru permanent.

Noul principe-elector se socotea cunoscător în ale muzicii. La Viena îi plăcea să facă muzică împreună cu fratele său Iosif II, împăratul Austriei. De altfel, cînd cei doi frați au încercat să interpreteze în prezența lui Gluck una din operele acestuia, compozitorul a dat evidente semne de nerăbdare și nemulțumire, hotărîndu-se în cele din urmă să spună: „Mai curînd prefer să galopez două mile în locul unui cal de poștă, decît să ascult o interpretare așa de proastă a propriei mele opere."

La urcarea pe tron, principele-elector a cerut relații asupra tuturor celor treizeci și șase de colaboratori ai capelei, ca și asupra eventualelor schimbări în componența ei. Despre cei doi Beethoven-i, raportul arată:

„Johann Beethoven are vocea cu totul neadecvată, e în serviciu de multă vreme, foarte sărac, conduită mediocră, căsătorit, etate patruzeci și patru de ani, are trei fii, face serviciu de douăzeci și opt de ani, salariu — trei sute cincizeci florini [1], tenor.

„Ludwig Beethoven, de treisprezece ani, a slujit doi ani fără salar, a cîntat în locul capelmaistrului la orgă, aptitudini bune, este încă tînăr, conduită bună, liniștit și sărac."

Evident că autorul raportului era atent față de familia lui Beethoven, ceea ce nu se poate spune despre atitudinea lui față de Neefe. Citim cu stupoare următoarea caracterizare:

„Christian-Gottlob Neefe (treizeci și șase de ani, căsătorit, două fiice, a funcționat trei ani, a fost maestru de capelă la teatru, salariu — patru sute florini, organist) după părerea mea

---

[1] Florinul — aproape o rublă aur (egal cu un gulden).

nepărtinitoare poate fi concediat, întrucît nu cîntă așa de bine la orgă; în afară de aceasta este venit din altă parte, n-are nici un fel de merite și aparține religiei calvine." Concluzia: „Dacă Neefe va fi concediat, va trebui să fie numit celălalt organist cu o sută cincizeci florini — acesta este copil încă, fiu al unui muzicant de la curte și care a îndeplinit timp de un an această îndatorire foarte des." Astfel, candidatura lui Beethoven este folosită ca armă împotriva lui Neefe.

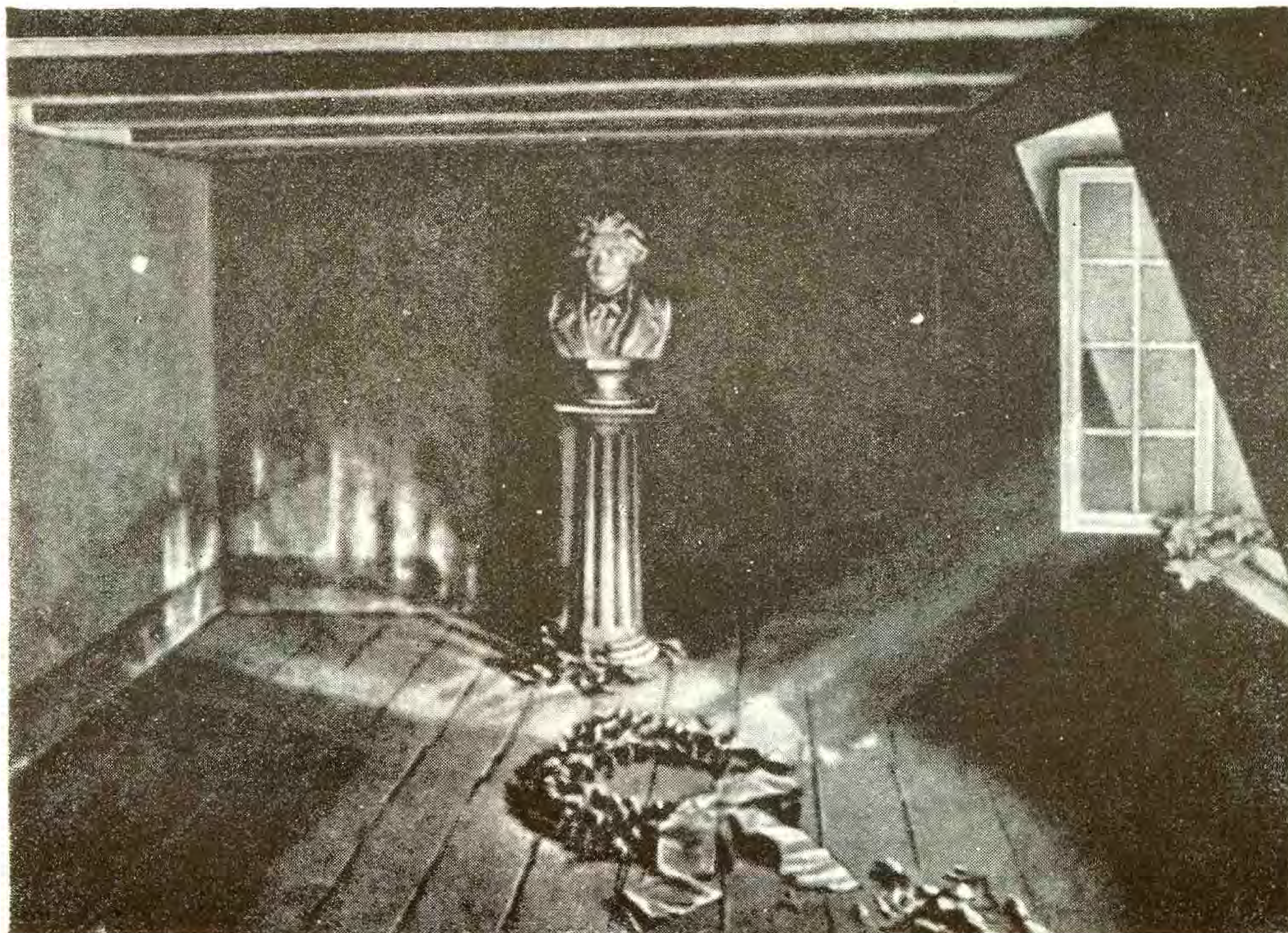
Intriga urzită contra acestuia reușește numai în parte: organistul este lăsat pe locul său cu salariul redus la jumătate, iar Ludwig începe să lucreze cu un salariu anual de o sută cincizeci florini ca ajutor al organistului titular.

De aci înainte, situația tînărului muzicant este asigurată. La Bonn se vorbește din ce în ce mai mult de el, iar improvizațiile lui pline de imaginație captivează mulți ascultători. Treptat încep să i se răspîndească și lucrările. Succesul lui Beethoven apare de la sine fără nici cel mai mic sprijin din partea curții. *Kurfürst*-ul «muzicant» nu s-a interesat cîtuși de puțin de soarta copilului genial.

Indirect însă, reformele principelui-elector influențează asupra destinului lui Ludwig. Ca și împăratul Iosif II, principele-elector declară o luptă hotărîtă împotriva pretențiilor civile ale bisericii de la Roma, dîndu-și prin toate mijloacele în vileag independența față de papă. În limbajul scriitorilor vremii, această politică împotriva Romei purta denumirea de «luptă contra fanatismului». În legătură cu lupta împotriva puterii papale apar și unele reforme făcute de Max-Franz: înființează școli, pune biblioteca palatului la dispoziția publicului și într-o zi apare el însuși ca simplu cititor în biblioteca nou deschisă a orașului.

Pentru viața culturală de la Bonn, deschiderea universității capătă o însemnătate deosebită. Pe timpul lui Beethoven cursurile la această universitate mai purtau amprenta vizibilă a evului mediu. Un număr de șase profesori predau teologia. Unul din obiectele principale era dreptul canonic. Științele naturii, medicina, nici pe departe nu erau eliberate de preceptele scolastice. Se citeau lecții de filozofie după Leibnitz, Wolf, Kant. Cu tot caracterul vădit catolic al universității, filozofia protestantă a acestor gînditori își găsise ecou și la Bonn.

Toleranța religioasă relativă a principelui-elector catolic era explicată prin politica lui activă antipapală. Unii dintre profe-



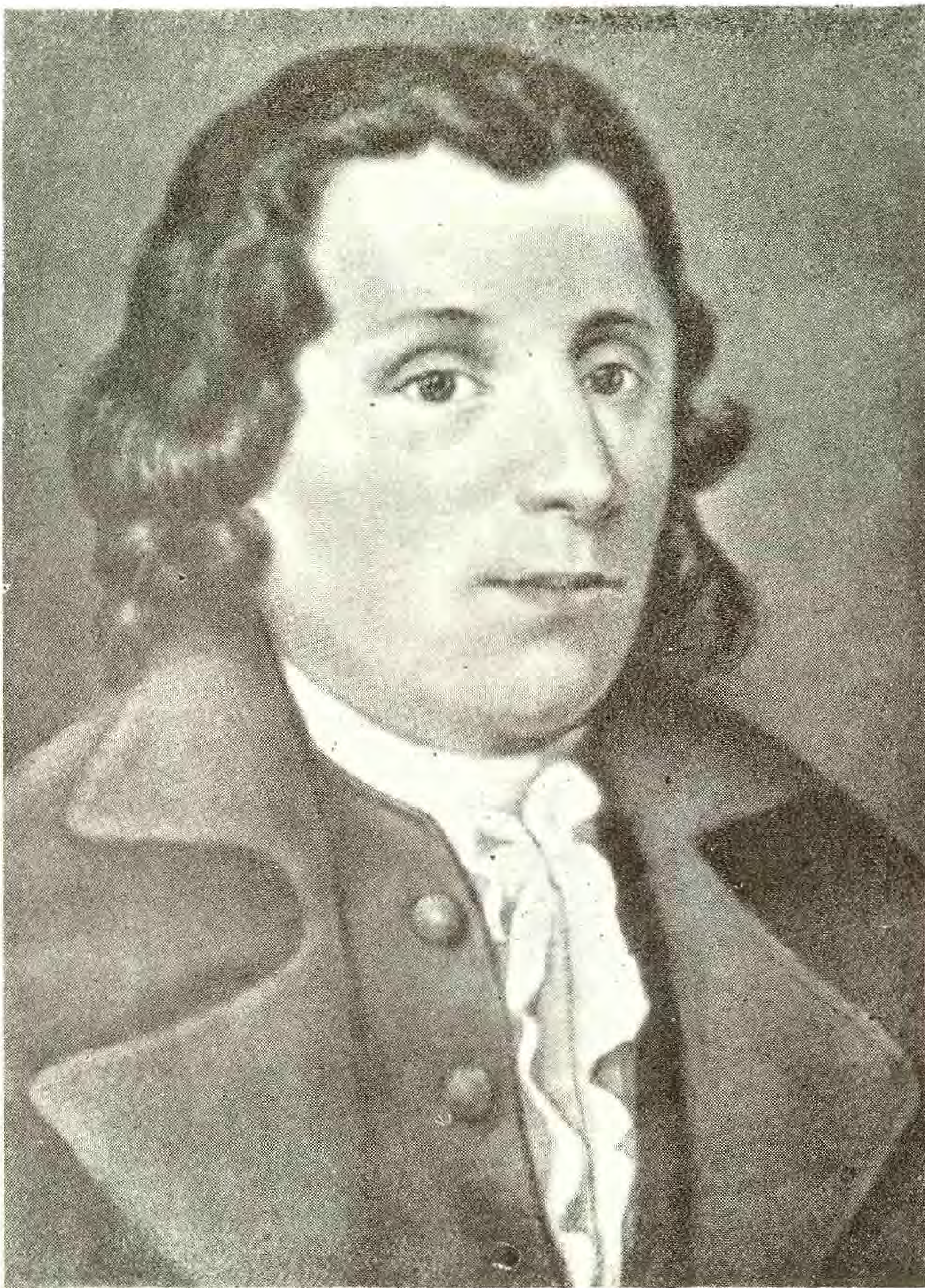
Camera în care s-a născut Beethoven



Orga la care tînărul Beethoven a învățat să cînte



Capelă de curte germană
(Tablou de Mattieux, 1770)



Johann-Gottlob Neefe
(portret de un pictor necunoscut)

sori, denunțați de spionii papali, treceau la Roma drept «liber-cugetători». Ca răspuns la protestul papei, Max-Franz nu s-a grăbit cîtuși de puțin să concedieze pe profesorii neagreați de Roma; l-a destituit numai pe Eulogius Schneider, profesor de filozofie kantiană, pentru orientarea lui politică radicală. Acest orator înflăcărat era unul dintre intelectualii germani cei mai de stînga din perioada revoluției franceze. Ulterior, a trecut în Franța revoluționară, ocupînd un post de comandant în armata franceză.

Beethoven împlinise paisprezece ani. Permanent plin de griji, posomorît și neprietenos, el părea mai bătrîn decît vîrsta ce o avea. O serie nesfîrșită de necazuri familiare mărunte îi aduc multe amărăciuni. În acel timp, Johann își pierduse vocea în mod definitiv, continuînd să bea într-una. Salariul nu-i ajungea. Pe lume vine încă un fiu, care moare curînd. Văzîndu-și mama bolnavă, lui Ludwig i se frîngea inima. Numai o dată pe an soțul și vecinii îi arătau o atenție intrată în tradiție, de Sfînta Magdalena, ziua ei onomastică, ce se sărbătorea cu fast. S-a păstrat descrierea scenei emoționante a prăznuirii acestei zile. Aceasta oferă tabloul tipic al unei sărbătoriri familiale a muzicanților germani din secolul XVIII.

„În fiecare an, de Sfînta Magdalena, familia sărbătorea solemn ziua de naștere și onomastica doamnei van Beethoven. Se aduceau de la biserică pupitrele care erau așezate pe partea dreaptă și pe partea stîngă a ambelor camere dinspre stradă; în camera unde se afla portretul bunicului Ludwig van Beethoven, se punea un baldachin împodobit cu flori și cu crengi de dafin și verdeață. Seara, doamna van Beethoven era rugată să se culce. Pe la orele zece totul era adus și pregătit în cea mai mare liniște. După aceea, urma acordarea instrumentelor. Doamna van Beethoven era trezită și, după ce se îmbrăca, era condusă și așezată sub baldachin pe un frumos jilț împodobit. Atunci începea o muzică minunată care se auzea pe la toți vecinii; cei care se pregătiseră de culcare, se înviorau și se înveseleau. După încetarea muzicii membrii familiei luau loc la mese, mîncau și beau; cînd capetele erau amețite și oamenii aveau chef de dans, își scoteau încălțămintea, ca să nu facă zgomot în casă, și dansau numai în ciorapi. Cu aceasta, totul lua sfîrșit." (după manuscrisul lui Fischer).

III

În ambianța de la Bonn

Creația compozitorului în vîrstă de paisprezece ani se îmbogățește cu noi genuri. Sub influența lui Mozart, compune trei cvartete pentru cembalo, vioară, violă și violoncel. În aceeași perioadă scrie cîntece și compoziții pentru pian, schițează un concert pentru pian (s-a păstrat doar partea de pian).

La vîrsta de șaisprezece ani Ludwig se bucura la Bonn de o largă reputație. El preda lecții și concerta prin palatele aristocraților, precum și la curte. Înflăcăratele sale improvizații la clavecin uimeau încă de pe atunci pe ascultători. Cele dintîi opere ale lui Ludwig, variațiuni, sonate, cvartete de pian, lieduri, puteau fi comparate cu operele compozitorilor germani consacrați din acea epocă. În unele cazuri, ele vădeau tenacitatea cu care genialul adolescent se străduia să creeze o nouă lume de imagini muzicale.

Orizontul tînărului compozitor se lărgește. Viața artistică a Bonn-ului nu-i mai oferă satisfacții. Dorința arzătoare de a învăța îl determină să părăsească liniștea provinciei și să se stabilească într-un oraș mare.

Situația de muzicant al curții din Bonn îl apăsa. Pentru firea sa iubitoare de libertate, independența era mai scumpă decît orice. În afară de aceasta, încă nu luase contact cu cei mai buni compozitori germani. Pe măsură ce cunoștea mai adînc operele lui Mozart, admirația lui față de geniul acestuia creștea. Să-i cînte lucrările proprii, să-i urmeze sfaturile, să trăiască în preajma acestui mare om, iată dorința nestăvilită a lui Beethoven. Și astfel, în anul 1787, tînărul Ludwig pleacă la Mozart, la Viena. Evident că a obținut, cu aprobarea principelui-elector, un concediu scurt, sperînd însă, ca, după ce-și va fi consolidat situația în capitală, să rupă definitiv cu capela curții, după cum procedau mulți muzicanți.

Se pune întrebarea: de unde a făcut rost de bani pentru drum? Probabil că i-a economisit de la lecții sau a primit ajutorul unui prieten. În orice caz, aceste mijloace au fost extrem de reduse, deoarece la întoarcere, neajungîndu-i banii, a fost nevoit să se împrumute la un oarecare Schaden, pe care l-a cunoscut ocazional.

Avem date foarte puține asupra primei călătorii a lui Beethoven la Viena. Nu se știe cînd a plecat, cît a stat acolo, ce a făcut și unde a locuit. În schimb se știe că în anul 1787, Mozart totuși a găsit timp să-l asculte, deși era complet absorbit de compunerea operei *Don Juan*. Tînărul compozitor a improvizat în mod strălucit pe o temă dată de Mozart, uimind întreaga asistență. După ce l-a ascultat, Mozart a spus: „Fiți atenți la felul lui de a cînta. Va face ca toată lumea să vorbească despre el."

Ludwig începu să ia lecții cu Mozart. Mai tîrziu, vorbind lui Czerny despre felul de a interpreta al marelui compozitor, Beethoven a spus că Mozart cînta extrem de subtil, deși îi lipsea stilul *legato*.

Primind pe neașteptate vestea că boala mamei s-a agravat, Ludwig părăsește în grabă Viena. «Noua viață» în care se puseseră atîtea nădejdi, luă repede sfîrșit! Tînărul își găsește mama în agonie. Organismul ei șubred n-a putut suporta boala lungă și grea, nici necazurile nesfîrșite și nici lipsurile permanente din viața familiei. Ea își dădu sufletul în brațele fiului. Acesta, pierzînd ființa pe care o iubea cu atîta duioșie căzu într-o stare de adîncă deprimare. În scrisoarea adresată lui Schaden (septembrie 1787) Beethoven scria:

„Mi-am găsit mama încă în viață, dar într-o stare desperată; suferea de tuberculoză și, în cele din urmă, acum aproape șapte săptămîni a murit, după multe suferințe și chinuri. Era atît de bună cu mine, o mamă scumpă, cel mai bun prieten al meu. O! cine era mai fericit decît mine cînd puteam rosti numele dulce de mamă și acest nume ea îl auzea! Cui i-l mai pot spune acum?"

Mai departe, Ludwig se plînge lui Schaden de boala lui de piept. Starea de ipohondrie îi crea o teamă permanentă că ar putea fi atins de tuberculoză. „La aceasta se mai adaugă și melancolia, care, pentru mine, este o nenorocire tot așa de mare ca și boala însăși."

În acea perioadă, sănătatea lui Ludwig a trecut într-adevăr prin grele încercări. Bolile, una după alta, încep să-i submineze organismul viguros cu care îl înzestrase natura. La început s-a îmbolnăvit de tifos. Complicațiile îi provoacă suferințe îndelungate, în special în regiunea intestinală; acestea l-au torturat toată viața, uneori devenind foarte acute. Apoi, se îmbolnăvește de variolă, care îi schimonosește și mai mult chipul urît. De altfel, după mărturiile contemporanilor care l-au cunoscut, impresia dezagreabilă ce o producea exteriorul dispărea imediat datorită ochilor luminoși, plini de frumusețe, precum și zîmbetului fermecător.

După moartea mamei, necazurile din familie devin aproape insuportabile pentru tînărul bolnav și chinuit. Moartea unei surori în vîrstă de un an, beția tatălui și lipsurile amare, toate acestea apasă din greu asupra lui. Hainele moartei au fost vîndute; nu existau mijloace nici pentru strictul necesar. În aceste împrejurări Ludwig face un pas care dovedește o tărie și o putere neobișnuită de caracter: își asumă răspunderea educației celor doi frați mai mici și roagă pe principele-elector să dispună ca tatăl, devenit un bețiv înveterat, să fie expulzat din Bonn. Acesta, în vîrstă doar de patruzeci și șapte de ani, era de mult inapt pentru muncă, întrucît își pierduse definitiv vocea; nu fusese concediat din capelă numai pentru că, de obicei, muzicanții păstrau pînă la moarte și funcția, și salariul. De aceea, chiar și după izgonirea lui din Bonn, Johann ar fi continuat să primească cei două sute taleri[1] ai săi pe an, însă fiul său, Ludwig, reuși să obțină și o altă hotărîre, mult mai importantă. De aci înainte, jumătate din salariul lui Johann, adică o sută de taleri, se reținea în folosul copiilor. Totuși, fiindu-i milă de tatăl său, Ludwig n-a persistat în îndeplinirea întocmai a ambelor puncte date prin ordinul principelui-elector și atunci Johann n-a mai părăsit Bonn-ul; după ce încasa cei două sute taleri, el înmîna cu foarte mare regularitate fiului mai mare jumătatea stabilită. Timp de încă cinci ani, pînă la moarte, nenorocitul Johann Beethoven a rămas de rîsul lumii, fiind o rușine pentru proprii săi copii.

Punînd oarecare ordine în sînul familiei, Ludwig își reia obișnuitele îndatoriri profesionale. Munca de compozitor se desfă-

[1] Un taler — aproape un gulden și jumătate.



Silueta lui Beethoven la şaisprezece ani
(Litografie de Bäcker după o schiţă de Nessen, 1786)

şoară mult mai intens ca înainte. Copleşit de grijile zilnice pentru întreţinerea fraţilor, tînărul Beethoven, o fire puţin sociabilă, se izolează şi mai mult, excepţie făcînd numai în ceea ce priveşte casa Breuning care, după moartea mamei, devine pentru el o a doua familie. Văduva arhivarului curţii, Elena von Breuning, făcea parte dintre reprezentanţii de frunte ai intelectualităţii din Bonn. Fiul ei mai mare, Kristoph, de o vîrstă cu Beethoven, avea pasiunea poeziei. Fiica ei, Eleonora, în etate de cincisprezece ani, vioaie, plină de temperament, învăţa pianul. Iar fiii mai mici — Ştefan, de treisprezece ani şi Lenz, de zece ani, aveau aptitudini muzicale.

Ludwig a cunoscut familia Breuning în anul 1787, cînd a început să dea lecţii de muzică Eleonorei şi lui Lenz. Legăturile de prietenie cu familia Breuning s-au dezvoltat repede. Înaltul

nivel cultural al acesteia, atitudinea mamei și a copiilor față de muzicant, al cărui talent au știut să-l prețuiască și să-l sprijine — toate acestea formau un contrast vădit cu atmosfera ce domnea în familia lui Beethoven.

Petrecîndu-și timpul liber în sînul familiei Breuning și plecînd vara cu aceasta în afara orașului, Ludwig a avut ocazia să învețe multe. Înainte de toate se dezvoltă la el pasiunea pentru citit. În casa familei Breuning a cunoscut temeinic poezia clasică germană, însușindu-și de asemenea și literatura tradusă, începînd cu cea greacă antică și sfîrșind cu cea engleză. În fine, noii prieteni ai lui Ludwig, în special mama fraților Breuning, au exercitat o influență imensă asupra educației firii sale aspre și neîmblînzite.

În casa familiei Breuning se adunau pictori, poeți, muzicanți, profesori de la universitate. Acolo se prețuia mult cultura germană, se făceau lecturi din cei mai buni poeți, înflorea sentimentalismul, cultul «inimii», cultul «lacrimilor». Idealul prieteniei curate, adînci, căruia Beethoven i-a fost devotat toată viața cu înflăcărare, s-a dezvoltat acolo, în ambianța creată de relațiile tînărului Beethoven cu cercul familiei Breuning.

Ambii elevi ai lui Ludwig s-au atașat de profesorul lor. Ștefan rămîne toată viața un prieten devotat și înflăcărat al compozitorului, iar atitudinea lui Ludwig față de Eleonora se transformă ulterior în primul său sentiment de gingașă afecțiune. Pe atunci, Lorchen nu mai era un copil, ci o fată plină de grații, talentată, inteligentă și cultă.

Sentimentul poetic al lui Ludwig față de Lorchen luă forma pe care o cunoaștem din literatura timpului. Era un sentiment sublim, platonic, dar este puțin probabil să fi fost și profund. Scrisorile descoperite nu de mult, adresate de Beethoven tinerei Rachil Löwenstein din Bonn, pline de o frazeologie romantică și de un număr considerabil de semne de exclamație, arată firea ușor inflamabilă a lui Ludwig, în care noua lui pasiune se împăca bine cu înclinarea mai calmă și prietenoasă ce o avea față de Lorchen Breuning.

Adeseori Beethoven se întîlnea, în casa Breuning, și cu un alt admirator și prieten al său devotat. Este vorba de un anume Wegeler — fiul unui cismar alsacian — de profesie medic, numit în anul 1789 profesor de medicină la universitatea din Bonn. Acesta a lăsat amintirile cele mai prețioase cu privire la tînărul

Beethoven. După mulți ani, în 1802, Wegeler se căsătorește cu Eleonora Breuning, pe atunci în vîrstă de treizeci de ani. Față de această pereche, Beethoven nutrește vreme îndelungată o afecțiune caldă și prietenoasă. La drept vorbind, Wegeler este acela care l-a apropiat pe Beethoven de cercurile intelectuale din Bonn.

Dintre oamenii care au jucat un rol în viața lui Beethoven, a fost și un tînăr mecena, contele Waldstein, un bun pianist și un mare admirator al său, căruia mai tîrziu compozitorul i-a consacrat mai multe lucrări printre care și sonata pentru pian op. 53[1].

Atitudinea lui Waldstein față de Beethoven nu era dezinteresată. Făcînd artă, el încerca să compună. Una din «propriile» lui lucrări, adică muzica pentru *Baletul cavalerilor* a fost de fapt scrisă pentru acest conte de însuși Beethoven. Muzica baletului s-a păstrat. Este simplă și cuprinde o serie de marșuri și dansuri.

Teatrul național din Bonn, încetîndu-și activitatea în anul 1784, a fost reînființat abia în anul 1789. În acest interval, la Bonn veneau în turneu diferite trupe de operă și de dramă. De exemplu, în anul 1785 a jucat trupa lui Böhm, prezentînd, între altele, cîteva tragedii muzicale ale lui Gluck și ale urmașului acestuia — Salieri. Primele opere audiate de Beethoven și care l-au emoționat profund au fost *Orfeu* și *Alceste* de Gluck. Beethoven a studiat mulți ani lucrările lui Gluck, ce au exercitat asupra sa o anumită influență. Subiectele, împrumutate din mitologia antică și caracterul sublim al personajelor, abundența situațiilor eroice și emotivitatea profundă a tragediilor muzicale ale lui Gluck i-au sugerat lui Beethoven multe imagini artistice.

Tot pe atunci, Beethoven a avut ocazia să asculte o trupă franceză aflată în turneu la Bonn în anul 1786, care prezenta opere ușoare și comice de Grétry, Dezède, Philidor și alți compozitori. Astfel, Beethoven a cunoscut încă la Bonn opera comică franceză în interpretarea artiștilor francezi. Interpretarea operelor comice franceze de către artiști germani, pe care el o cunoștea mai de mult, era lipsită de grația și istețimea ce formau apanajul trupelor franceze de comedie.

În acel timp, trupele de teatru din Germania se găseau în descompunere; deoarece angajamentele permanente la curte erau

---

[1] Waldstein s-a dovedit a fi un om ușuratic, înclinat spre aventuri. Mai tîrziu, la Viena, s-a îndeletnicit cu speculații foarte dubioase. Pe atunci, Beethoven nu mai avea nici o legătură cu dînsul.

rare, actorii duceau o viață seminomadă, agitată și plină de griji[1]. Membrii unei astfel de trupe descompuse, împreună cu cîțiva dintre actorii vechiului teatru al lui Grossmann, stabiliți la Bonn, au format trupa teatrului național de aci, în frunte cu Joseph Reicha — un talentat muzicant ceh.

Neefe și-a reluat activitatea teatrală, ca pianist și director de scenă al operei. Printre artiștii orchestrei, compusă din treizeci și unu de membri, figurau violoncelistul Romberg, flautistul Antonin Reicha — prietenul apropiat al lui Beethoven — și, în sfîrșit, însuși Beethoven, care ocupa funcțiunea de violist secund. Orchestra era formată în parte din muzicanții capelei curții. De exemplu, Beethoven cumula funcția de violist la teatru cu aceea de organist și violist în capela curții. Orchestra era dirijată de Joseph Reicha.

Dintre actori trebuie să cităm înainte de toate pe Joseph Luchs, un minunat cîntăreț (bas), un artist comic fin și strălucit, celebru în toată Germania. Tînăra cîntăreață Magdalena Willmann, care la sfîrșitul secolului avea să strălucească pe scena imperială din Viena, se distingea prin vocea ei minunată.

Familia Willmann era în relații de prietenie cu familia Beethoven. Membrii familiei Willmann se aflau adeseori în vizită la familia Beethoven, așteptînd careta curții, care-i ducea și aducea, acasă la Johann, întrucît strada unde locuiau ei era impracticabilă. Mai tîrziu, la Viena, Ludwig Beethoven se amorezează de Magdalena și o cere în căsătorie. Ea îi răspunde printr-un refuz batjocoritor, calificîndu-l „indecent și pe jumătate smintit".

Repertoriul teatrului era compus în special din opere comice și din drame. Pe primul plan erau spectacolele de operă. În decurs de patru ani — începînd din 1788 și pînă în 1792, cînd a plecat din Bonn — Beethoven a trecut printr-o excelentă școală de practică orchestrală, cunoscînd astfel cele mai populare opere de pe atunci.

Cel mai mare succes l-au repurtat la Bonn genialele opere ale lui Mozart: *Răpirea din Serai, Don Juan* și, în mod deosebit, *Nunta lui Figaro.* Beethoven nutrea față de Mozart o admirație care creștea pe măsură ce-i studia noile compoziții, nu fără să-i reproșeze episoadele «galante» și intrigile «imorale» din cuprin-

[1] Cititorul va găsi în *Wilhelm Meister* de Goethe o descriere admirabilă a unei trupe teatrale germane de pe acea vreme.



Philipp-Emmanuel Bach
(portret de un pictor necunoscut)



Familia lui Mozart la Paris
(Tablou de Carmonteille, 1763)

sul acestora. Tineretul înaintat pretindea o chemare mult mai directă, mai fermă, la «acțiune imediată», adică la luptă împotriva jugului odios al despotismului, în numele libertății individuale și a poporului. Lumea imaginilor «galante» ale artei secolului XVIII i-a rămas străină lui Beethoven.

Între alte opere, *Singspiel*-urile germane ale lui Dittersdorf — *Scufița roșie, Medicul și farmacistul* — se bucurau de un succes enorm. Aceste opere simple l-au atras pe Beethoven prin caracterul lor popular. El a scris introducerea la *Scufița roșie* și variațiuni pe una din melodiile acestui *Singspiel*.

Ultimii ani petrecuți la Bonn constituie perioada unei intense dezvoltări spirituale a lui Beethoven. Tînărul genial absorbea cu nesaț ideile progresiste ale veacului, întruchipate în poezie, în dramă și în operă. În acest sens literatura capătă o importanță deosebită. Faptul că era atras de literatura greacă, de la *Odiseea* lui Homer pînă la *Viețile paralele ale oamenilor iluștri* de Plutarh, este confirmat de numeroasele păreri exprimate de compozitor. Toată viața Beethoven nu s-a despărțit de *Odiseea*. După cuvintele lui Schindler, un intim al său, lui Beethoven îi plăcea în această creație diversitatea caracterelor, bogăția conținutului, descrierea vieții de muncă pașnică a diferitelor țări și popoare, înțelepciunea firească și caracterul ei popular. Notele marginale separate, făcute chiar în cartea respectivă și extrasele scoase din ea arată dorința compozitorului de a transpune *Odiseea* în muzică. *Iliada* — la fel de apreciată de Beethoven — n-a jucat totuși un rol atît de important printre operele literare preferate. În același timp, Plutarh era atracția întregului tineret progresist de pe atunci. Oamenii de seamă ai lumii antice au servit generației beethoveniene drept exemple de adevărat eroism. Beethoven cunoștea bine mitologia veche: în corespondența lui întîlnim adeseori imagini din mitologia greacă.

Tot în anii tinereții s-a trezit la Beethoven și interesul pentru literatura engleză. Dramaturgia lui Shakespeare a exercitat asupra lui o mare influență. Cunoștea pe Shakespeare tot așa de bine ca și propriile sale partituri. Unele compoziții instrumentale au fost insuflate lui Beethoven de imaginile lui Shakespeare: scena din cavou din *Romeo și Julietta* (partea a doua din cvartetul întîi), *Furtuna* — ultima operă a marelui dramaturg englez (sonata cu recitativ, sonata *Appassionata*). Într-un timp, Beethoven era atras de ideea de a scrie o operă după *Macbeth*. S-au păstrat

patru volume din operele lui Shakespeare cu adnotații marginale făcute de Beethoven: sînt subliniate părți separate din *Othello, Mult zgomot pentru nimic, Romeo și Julietta, Negustorul din Veneția* și alte piese. Multe din cugetările adînci ale lui Shakespeare despre dragoste și ură, despre adevăr și prejudecăți, despre bine și rău sînt subliniate cu creionul de Beethoven. După aceste citate ne putem da seama de orientarea lui filozofică. Se știe că Beethoven cunoștea bine și pe romancierii englezi ai secolului XVIII.

Literatura germană a studiat-o încă la Bonn. Nu o dată recita pe dinafară versurile lui Schiller și aforismele lui Goethe. Acești doi poeți au înlocuit pe idolul anterior, care era Klopstock; emfaza versurilor lui începuse să pară lui Beethoven monotonă după ce făcuse cunoștință cu operele lui Schiller și Goethe. Însemnările de mai tîrziu ale compozitorului pe marginea lucrării *Westöstlicher Divan* al lui Goethe, arată nu numai dragostea lui pentru formele poetice frumoase, dar și preocuparea pentru conținutul de idei, care relevă înțelepciunea adîncă din strofele minunatei opere a lui Goethe. Beethoven a urmărit toată viața, cu atenție neîntreruptă, apariția noilor opere ale poetului-cugetător. Pe *Werther* l-a citit încă în anii tinereții, cunoștea bine partea întîi din *Faust*, pe *Wilhelm Meister*, poeziile lirice și, lucrînd la operele sale proprii, se îndrepta adeseori spre poezia viguroasă a lui Goethe.

Schiller îl captiva prin superioritatea principiilor sale morale, prin patosul nobil și prin cerința imperioasă a libertății sociale. Cele mai bune lucrări dramatice ale scriitorilor germani, începînd cu *Nathan înțeleptul* de Lessing, îl entuziasmau. O particularitate remarcabilă la Beethoven era legătura lui cu literatura, poezia și dramaturgia timpului.

„În melodiile sale — spune unul din biografii compozitorului, anume L. Nohl — s-a manifestat foarte repede realismul lui Lessing, sinceritatea lui Goethe și mai mult decît orice sublimul avînt al gîndirii... lui Schiller". Ne putem ușor închipui că lucrările tînărului Beethoven sunau pentru contemporanii cu concepții înaintate nu mai puțin expresiv decît *Hoții* de Schiller sau *Prometeu, Götz* și *Werther* de Goethe.

Evenimentele revoluționare ale anului 1789 din Franța au produs o impresie uriașă asupra lumii intelectuale progresiste germane care a salutat căderea Bastiliei ca fiind „cea mai fru-

moasă zi a omenirii" sau ca „prima piatră pusă la temelia fericirii omenești". În cinstea acestui eveniment, Hegel și Schelling, de aceeași vîrstă cu Beethoven, au sădit un «pom al libertății». Kant, pe atunci filozof cu renume, privea revoluția ca o victorie a rațiunii. Pleiada poeților în frunte cu bătrînul Klopstock, proslăvea și ea revoluția. Înflăcăratul patriot-cugetător Fichte considera evenimentele din Franța ca un triumf al principiilor lui Rousseau. Cunoscutul pictor german Hodowetzky a zugrăvit pe o stampă ruinile Bastiliei, luminate de un răsărit de soare.

Și Bonn-ul liniștit, cu întreaga lui intelectualitate, destul de numeroasă, a fost cuprins de emoții. Profesorul de filozofie kantiană Eulogius Schneider, de la universitatea din Bonn, a tipărit o culegere de versuri în care tuna și fulgera împotriva monarhiei, propagînd idei iacobine. Tînărul Ludwig și-a semnat numele pe această lucrare și probabil a citit versurile lui Schneider cu toată simpatia. Ideea drepturilor sacre ale omului-cetățean a pătruns adînc în conștiința compozitorului. Pe atunci, tînărul de optsprezece ani poseda o cultură generală destul de cuprinzătoare. Era la curent cu ideile iluministe, cu toate că filozofia iluminismului nu o cunoștea din tratate, ci în special, din literatura artistică și din teatru.

Conștiința lui Beethoven se dezvolta în spiritul dragostei de libertate. La aceasta au contribuit nu numai Plutarh și Schiller. Tînărul Beethoven a fost captivat de evenimentele din Franța. Pe Rhin, revoluția se simțea mai acut decît în restul Germaniei. Mișcări țărănești începuseră și în imediata apropiere de Colonia. Orașul Lüttich (Liège), care făcea parte din domeniile lui Max-Franz, deveni centrul răscoalei îndreptată împotriva moșierilor și a clerului.

Cu toate că răscoalele au fost repede și fără cruțare înăbușite de armată, flacăra revoluției care cuprindea tot mai mult Franța, amenința feudalismul german cu pieirea, fiind vizate în primul rînd principatele eclesiastice din regiunea Rhinului. Una din cele dintîi victorii ale armatei revoluționare franceze a fost cucerirea principatului eclesiastic de Colonia, care a rămas multă vreme după aceea o provincie franceză.

Între anii 1789—1791, viața la Bonn s-a desfășurat aparent ca și înainte. Entuziasmul platonic al poeților, artiștilor și filozofilor dispăruse repede, lăsînd loc unei atitudini negative, față de revoluție. După cum vom vedea mai departe, Beethoven făcea în

acest sens o rară excepție. La Bonn apăruseră emigranți francezi, cărora Max-Franz nu le acorda, de altfel, o atenție deosebită. În linii generale, viața de la curte și în însuși orașul Bonn nu se schimbase în mod esențial.

În toamna anului 1789, Ludwig împreună cu Antonin Reicha și Kügelgen — renumit pictor mai tîrziu — s-a înscris la facultatea de filozofie a Universității din Bonn, unde a audiat lecții de logică, de metafizică și de literatură greacă. Cum a reușit Beethoven, față de pregătirea lui insuficientă, să-și însușească totuși cursul complicat al științelor filozofice? Probabil că mintea sănătoasă și clară l-a ajutat să înfrunte greutățile. Este destul să spunem că încă de la vîrsta de optsprezece ani Beethoven citea pe Plutarh și Homer, cam greu, ce-i drept, însă direct, în limba greacă, apoi traducea din autori latini și citea destul de curent opere franceze și italiene în original. De altfel, preocupările lui universitare s-au întrerupt repede. În matricola universității pe anul următor, înscrierea «candidatului în filozofie» nu mai figurează. Fără îndoială că intensa activitate de compozitor l-a împiedicat să-și continue studiile filozofice.

Părerile politice ale lui Beethoven s-au format exact în acești ani hotărîtori ai revoluției. Dragostea lui de libertate și ura față de orice forme de asuprire a omului de către om, revendicarea egalității între oameni, conștiința propriei sale valori, toate acestea arată concepțiile adînc democratice ale marelui om ieșit din popor. Dar nu numai atît: Beethoven încă pe atunci se manifesta necondiționat ca un artist care nutrea părerile politice și sociale cele mai radicale. Într-adevăr, nu putem susține că tînărul muzician era un revoluționar consecvent, dar prin concepțiile sale el se situa cu mult mai sus decît mulți oameni înaintați de la sfîrșitul secolului XVIII, chiar și decît acel mare artist care era Goethe. Radicalismul politic i-a fost sugerat nu atît de cărți și conferințe, cît mai ales, de însăși viața poporului care, în timpul revoluției, trebuia în mod irezistibil să influențeze asupra firii lui pasionate. De aci își trage originea caracterul popular al creației beethoveniene.

Biografii burghezi îl prezintă pe Beethoven ca pe un liberal moderat, un adept al ordinii, un bun cetățean german, care urăște pe francezi, îi atribuie respectul față de autorități și alte virtuți mic-burgheze. Scriitorii burghezi nu arareori denaturează complet adevăratul chip al compozitorului, prezentînd pe marele artist-

revoluționar fie ca pe un mic-burghez sărac cu duhul fie ca pe «un aristocrat al spiritului» care urăște gloata[1].

Însă pasiunea lui Beethoven pentru ideile iacobine ale lui Schneider, atacurile lui politice violente la Viena împotriva ordinei existente și a «canaliilor princiare», suspiciunile poliției pe care și le atrage — toate acestea nu lasă nici cea mai mică îndoială asupra faptului că el împărtășea ideile revoluționare ale timpului. Numai aceste convingeri sînt în măsură să ne explice pe deplin forța operelor lui muzicale autentic revoluționare — fără precedent pînă la el și neîntrecută de nimeni după moartea lui — opere începînd cu Sonata *Patetica* și pînă la Simfonia *Eroică* și Simfonia V. Rezultatul întregii vieți creatoare a lui Beethoven este Simfonia IX, operă care sintetizează tot ceea ce este mai bun în gîndirea revoluționar-artistică a epocii respective.

---

[1] Paul Bekker (1911) și Schiedermayr (1925) afirmă că, în creația lui Beethoven nu există în general nimic revoluționar și că el este mai curînd un conservator. Debussy era de părere că textul revoluționar al *Odei Bucuriei* de Schiller, care face din partea finală a Simfoniei IX al lui Beethoven un imn al omenirii eliberate, nu joacă nici un rol și că a fost introdus de Beethoven numai „din punct de vedere fonetic". Or, Beethoven a lucrat în mod perseverent la compunerea acestui text mai mult de treizeci de ani. Compozitorul reacționar francez Vincent d'Indy, autorul unei biografii a lui Beethoven, îl arată pe marele compozitor ca fiind un catolic devotat și un dușman al revoluției.

IV

Ultimii ani la Bonn

La sfîrșitul anului 1790, călătorind de la Viena spre Londra, Joseph Haydn s-a oprit pentru cîteva zile la Bonn. Celebrul compozitor a fost primit cu mari onoruri. Principele-elector l-a prezentat capelei iar muzicanții l-au salutat cu entuziasm. H aydn a invitat la un dejun doisprezece dintre cei mai buni muzicanți, printre care e posibil să fi fost și Beethoven. Acesta l-a cunoscut pe Haydn îndeaproape mult mai tîrziu.

Un eveniment important în viața lui Beethoven îl constituie voiajul capelei la Mergentheim, care însoțise, împreună cu trupa teatrală, pe principele-elector plecat acolo în toamna anului 1791.

Capela s-a îmbarcat pe două yachturi. O călătorie pe Rhin și Main în zile senine de septembrie era o recreație mult rîvnită după munca de la curte. Luchs, un glumeț plin de vervă, se decretă «mare rege» și împărți demnități și titluri «supușilor» din regatul său plutitor. Lui Beethoven și violoncelistului Romberg le-au revenit rolurile de bucătari. Ludwig dădu dovadă de atîta zel încît, nici nu ajunsese bine la Mergentheim și fusese «avansat». I se conferise o diplomă specială, întărită cu o pecete de smoală pe o bucată de parîmă. Mai tîrziu, diploma aceasta a fost găsită de Wegeler printre hîrtiile compozitorului.

Pe drum, capela s-a oprit în orășelul Aschaffenburg, reședința de vară a principelui-elector de Mainz. Pianist al curții princiare din Mainz era abatele Sterkel, unul dintre muzicienii germani renumiți ai timpului. Cu această ocazie muzicienii din Bonn, printre care Ries și Beethoven, au găsit de datoria lor să facă o vizită celebrului confrate. Sterkel le-a cîntat musafirilor cîteva compoziții. Ludwig a ascultat cu cea mai mare atenție execuția rafinată, desăvîrșită ca frumusețe a abatelui. La un moment dat, Sterkel se ridică și invită pe tînărul oaspete să cînte ceva: Beet-

hoven n-a consimțit, dar abatele șiret a recurs la un vicleșug subtil. Își amintește de variațiile pentru pian scrise de Beethoven pe tema unui cîntec al dirijorului Riggini din Mainz, intitulat *Vino, dragoste,* se arată surprins de dificultatea de necrezut a variațiunilor, lăsînd să se înțeleagă că nici autorul însuși nu-i în stare să le execute.

Aceasta a fost deajuns pentru a-l face pe orgoliosul Beethoven să se așeze la pian. El nu numai că a interpretat pe dinafară propriile sale variațiuni, dar și-a amintit și alte compoziții. Spre marea uimire a ascultătorilor, cîntul lui căpătă caracterul plin de eleganță al lui Sterkel: el imită la perfecție pe abate, redînd maniera «galantă», «de domnișoară de pension», a pianistului, cu totul străină lui.

Metamorfoza aceasta arată darul pe care îl poseda Beethoven-pianistul de a se transpune în felul de a cînta al altora. Propriul lui stil de interpretare se deosebea radical de virtuozitatea elegantă, grațioasă, ce predomina în acea vreme.

S-a păstrat o cronică detaliată despre concertele date de această capelă la Mergentheim. Junker, unul dintre subtilii critici muzicali ai secolului XVIII, a lăsat o descriere entuziastă asupra felului de a cînta al capelei de la Bonn. El este cuprins de admirație față de muzica de masă [1] executată de ansamblul suflătorilor, compus din două oboaie, două clarinete, două fagoturi și doi corni. Muzicanții au cîntat ca un singur om, executînd compoziții complicate, ca de pildă, uvertura la opera *Don Juan* de Mozart [2].

În ochii lui Junker orchestra de la Bonn era mai presus de orice laude. Remarcă îndeosebi minunatele contraste de sonoritate, precum și *crescendo* și *diminuendo*. În legătură cu aceasta Junker amintește de orchestra de la Mannheim, iar pe dirijorul Franz Ries îl compară cu celebrul Canabich, conducătorul acelei orchestre. Criticul constată o inovație: dirijorul stă pe un postament în imediata apropiere a rampei, în așa fel încît este văzut de întreaga orchestră [3].

Printre virtuozi, Junker citează pe frații Romberg precum și pe „cel mai mare pianist, pe amabilul și bunul Beethoven". Acest

---

[1] În sensul *Tafelmusik* (N.T.).

[2] În secolul XVIII, muzica pentru ansambluri mici de instrumente de suflat era foarte răspîndită. Beethoven i-a dat tributul său, de pildă, prin octetul pentru suflători.

[3] Pe atunci, dirijorul ori stătea la pian, ori cu fața la public.

«taciturn» uimește prin improvizațiile ce le face pe orice temă dată. În comparație cu celebrul pianist, abatele Vogler, Beethoven nu numai că știe să cînte desăvîrșit din punct de vedere tehnic, dar și mult mai expresiv, mai «elocvent» *(sprechender)*, cîntul lui fiind mai sincer. Maniera de a cînta a lui Beethoven se deosebește foarte mult de cea acceptată în general și ne putem da seama că el merge pe un drum al său cu totul propriu.

Junker arată că tînărul Beethoven cînta mult mai just și mai precis decît oricare altul în acea vreme. Într-adevăr, Beethoven trebuie socotit printre cei dintîi exponenți ai unei tendințe noi în domeniul interpretării muzicale, tendință ce are în vedere și masa largă a ascultătorilor și dimensiunile simfonice. „Beethoven stăpînea tot așa de bine pianul ca și orga" — observă Czerny. Contemporanii au relevat adeseori duritatea și brutalitatea manierei de a cînta a lui Beethoven, atribuind aceste trăsături caracteristice deprinderii profesionale de a folosi claviatura orgei. Într-adevăr, Beethoven a fost unul dintre întemeietorii noului stil de interpretare muzicală, al stilului eroic.

Stilul acesta a luat naștere în sînul capelei orchestrale din Mannheim (după cum se știe, întemeietori ai școlii de la Mannheim au fost admirabilii muzicanți cehi Jan Stamitz și Frantisek Richter) și mai tîrziu s-a extins și asupra altor domenii ale interpretării muzicale. Emotivitatea intensă și marea putere de pătrundere se reunesc la el cu strălucirea contrastelor. De aci rezultă explicabila atitudine ostilă a lui Beethoven față de stilul de interpretare elegant, de salon, acceptat în palatele aristocraților (de exemplu, cum era stilul lui Hummel, elevul răsfățat al lui Mozart).

Beethoven apare drept promotorul interpretării pianistice eroice. Cei mai de seamă reprezentanți ai acestui stil au fost: Franz Liszt, iar mai tîrziu Anton și Nikolai Rubinstein.

În luna iulie 1792 soarta lui Ludwig se hotărește definitiv. Întorcîndu-se la Viena, de la Londra, Joseph Haydn se oprește din nou la Bonn. Muzicanții îl sărbătoresc, iar Beethoven supune judecății sale o mare compoziție pentru orchestră, cor și soli. Este vorba de *Cantata* scrisă în anul 1790 la moartea lui Iosif II, împăratul Austriei.

«Societatea de lectură» din Bonn, adeptă a iluminismului, printre ai cărei membri figurau atît contele Waldstein cît și Breuning (unchiul elevilor lui Beethoven), hotărîse organizarea

unei ședințe solemne pentru comemorarea împăratului «iluminist». Cuvîntarea trebuia s-o rostească Eulogius Schneider. Profesorul-republican care cu un an în urmă tuna și fulgera împotriva monarhilor, luase inițiativa să țină o cuvîntare în memoria împăratului! Nu trebuie să uităm că în anul 1790 în Franța revoluționară domnea încă regele și că reformele lui Iosif au amăgit pe mulți dintre oamenii înaintați ai Germaniei de atunci. Deocamdată, republica era o iluzie.

Ședința urma să fie deschisă cu o cantată solemnă. Beethoven se apucă s-o scrie. Dar «Societatea de lectură» îi respinge lucrarea din cauza dificultăților ei tehnice. Aceeași soartă o are și o altă compoziție a lui din același an. Lui Iosif II îi urmează la tron fratele său Leopold, căruia compozitorul îi închină de asemenea o cantată. Ambele conțineau germenul simfonismului beethovenian de mai tîrziu.

Bătrînul Haydn apreciază după merit cantata funebră și tînărul fericit luă hotărîrea fermă de a părăsi Bonn-ul, pentru a continua studiile la Viena sub îndrumarea celui mai mare compozitor al Germaniei din acea vreme.

Munca l-a obosit foarte mult pe Beethoven. În anii din urmă cît a stat la Bonn, în afară de activitatea din teatru, care îi răpea destul timp, era copleșit de serviciul la capelă. În anul 1789 a fost numit «Kammermusikus» (muzicant de cameră).

Activitatea era întreruptă numai atunci cînd principele-elector pleca din localitate. Spre bucuria lui Ludwig, Max-Franz părăsea adeseori reședința pentru multă vreme. Tînărul profita de concediile ocazionale, ocupîndu-se intens de compoziție. Făcea totodată plimbări îndepărtate prin pădurile, cîmpiile, munții și văile din împrejurimi. Mai tîrziu, își amintește cu adîncă nostalgie de frumoasele locuri natale pe care nu i-a fost dat să le mai revadă. Fiind inspirat de măreția Rhinului, Beethoven a nutrit toată viața o dragoste pasionată față de natură.

Casa părintească îi oferea din ce în ce mai puține bucurii. Prefera să-și petreacă orele libere la familia Breuning sau la alți prieteni. Nu lua masa acasă, ci la pensiunea Koch, unde se adunau intelectualii din Bonn. Văduva lui Koch, o femeie cultă și sentimentală, îl numea pe Ludwig prietenul ei. Magnetul care atrăgea tineretul la pensiunea Koch era frumoasa Babette, fiica văduvei, pe care Wegeler o considera întruchiparea grației și inteligenței. Beethoven și amicii lui aveau legături de prietenie

cu dînsa, fiind probabil de aceeași părere cu Wegeler. Familiile Koch și Breuning se aflau în bune relații. Pentru tineretul luminat, care se aduna acolo, Ludwig era un idol. Dar arena principală pentru concertele lui de pian rămînea tot salonul Breuning, unde îi extazia pe toți cu arta de a improviza: odată a improvizat împreună cu Franz Ries, care cînta la violină. „Acesta — scria Wegeler, — probabil a fost primul caz cînd doi muzicieni au dat frîu liber fanteziei lor comune." Wegeler mai spune că de multe ori lui Beethoven i se dădea ca temă pentru improvizație zugrăvirea caracterului unei persoane cunoscute.

Începînd din anul 1790, principii germani depuneau toate eforturile pentru a organiza o coaliție militară împotriva Franței revoluționare. În Germania se introdusese o cenzură severă, care interzicea, sub pedeapsă cu închisoarea, importarea și răspîndirea ziarelor și broșurilor politice franceze; țara era bîntuită de expediții de represiune îndreptate împotriva centrelor răscoalelor țărănești. Între Austria și Prusia se duceau tratative secrete, care s-au încheiat printr-o convenție militară. Franz — noul împărat al Austriei — fiu al lui Leopold II care domnise puțin timp și nepot al lui Max-Franz, a adresat Franței o notă îndrăzneață. Regele Ludwig XVI urzea în taină intrigi împotriva propriei lui țări și se bizuia pe sprijinul regelui Prusiei; dar n-a mai fost în stare să acționeze și astfel, sub presiunea poporului, la 20 aprilie 1792 declară război coaliției reacționare.

În luna iulie, entuziasmul popular din Franța revoluționară atinsese un grad atît de înalt, încît armata de voluntari creștea văzînd cu ochii. Conspirația lui Ludovic XVI este demascată, regele — detronat și executat, iar răscoala din Vendée — înăbușită. Sub presiunea ofensivei armatei franceze, germanii părăsesc teritoriul Franței și se retrag spre Rhin. Luptele pe Main încep în octombrie. La 21 octombrie orașul Mainz cade. Nu departe de Bonn, furtuna războiului clocotea năvalnic. Domnia principatului de Colonia se apropia de sfîrșit.

La curtea din Bonn viața își urma cursul normal. La teatru se pregăteau opere noi[1]. Totuși, spre sfîrșitul lunii situația devine

[1] Este posibil ca ultima operă pregătită pe timpul lui Beethoven la teatrul din Bonn să fi fost tragedia muzicală *Assur* de Salieri.

într-atît de alarmantă, încît în ziua de 30 octombrie principele-elector fuge din oraș. Peste două sau trei zile și Beethoven părăsește Bonn-ul pentru totdeauna.

Frații săi Karl-Kaspar și Johann își găsesc rosturile lor: primul devine muzicant, iar cel de-al doilea intră ucenic la o farmacie. Tînărul compozitor putea conta numai pe cei o sută de taleri — jumătatea salariului tatălui său — repartizați fiilor conform ordinului principelui-elector. Cu aceste mijloace ar fi putut să trăiască fără griji următorii cîțiva ani. Dar după două luni de la plecare află de moartea tatălui. Intervin dificultăți în ceea ce privește primirea banilor. De altfel, acest fapt își pierde curînd orice importanță, deoarece în martie 1793 începe cel de al doilea război franco-german. Trupele franceze comandate de generalul Pichégru intră la 7 octombrie 1794 în oraș. Bonn-ul cade pentru multă vreme sub stăpînirea franceză.

Principelui-elector fugar, sperînd să-și păstreze măcar episcopatul de Münster, nici prin gînd nu-i trecea să renunțe la toanele lui. El întocmește *manu proprio* lista viitoarei capele a curții. În dreptul rubricii numelui lui Beethoven apare o mențiune: „Rămîne fără speze de întreținere la Viena, pînă ce va fi chemat." Max-Franz nu mai reușește să obțină episcopatul rîvnit, căci moare în anul 1801. Pentru caracterizarea acestui «mecena luminat» nu strică să amintim că ultima lui «faptă bună» a fost refuzul de a-l ajuta pe Neefe și familia acestuia, aflată în mizerie. Neefe părăsește Bonn-ul și se stabilește la Dessau, unde moare curînd.

Prietenii numeroși care l-au însoțit pe Beethoven la Viena căutau necontenit să-i arate stima și devotamentul lor. S-a păstrat un album al compozitorului, în care prietenii lui și-au notat dorințele, sfaturile și cugetările abstracte. Struwe — un funcționar al ambasadei ruse, scrie următoarea maximă: „Rostul omului este de a cunoaște adevărul, de a iubi frumosul, de a dori binele și de a face lucrurile cele mai bune". Este interesantă și însemnarea unui oarecare Malchus, secretar al ambasadei austriece: „Acela care consideră că este admisibil tot ce poate el să facă, acela care nu se călăuzește de nici o lege și nu găsește în inima lui marea lege a bunătății, este pentru mine un tiran chiar de-ar fi stăpînul lumii." Însemnările prietenilor

lui Ludwig de la Bonn exprimă limpede atmosfera «idealismului înalt» (idealurile lui Schiller cu privire la sinceritatea și devotamentul sublim) care însoțește dezvoltarea tînărului.

La începutul lunii noiembrie, Beethoven pleacă la Viena, luînd drumul spre Coblenz, de la granița de sud a principatului. Trecînd pe malul drept al Rhinului, tînărul compozitor se întîlnește pentru prima dată cu unități militare, concentrate de Prusia și Austria de-a lungul fluviului. Lîngă Coblenz a trebuit să dea poștalionului bacșiș. În legătură cu aceasta, Beethoven notează în jurnalul său: „Dat bacșiș flăcăului care, deși îl pîndea biciuirea, ne-a trecut prin mijlocul armatei din Hessen, alergînd ca un diavol."

Dacă ținem seama de faptul că războiul cu Franța dura de cîteva luni, este posibil ca Beethoven să fi trecut prin regiuni ocupate de armata franceză. În acest caz Ludwig a auzit desigur noul imn al Franței revoluționare: *La Marseillaise*. Această melodie creată de suflul revoluției, melodie mobilizatoare și solemnă, precum și ritmul ei expresiv și puternic, se înrudesc cu numeroase teme populare autentice, maiestuoase și pline de o energie nestăvilită pe care le găsim în simfoniile și sonatele beethoveniene. Adeseori temele respective sînt denumite războinice din cauza caracterului lor de marș. Este însă mai potrivit să fie numite revoluționare, pentru că sînt pătrunse de flacăra libertății care a însuflețit pe căpitanul genist francez Rouget de l'Isle, atunci cînd, plin de inspirație, a cîntat pentru prima oară, în fața patrioților din Strassbourg, marile cuvinte: „Allons, enfants de la patrie, / Le jour de gloire est arrivé..."

Spre a ajunge la Viena, la viața plină de strădanie și glorie, tînărul Beethoven a trecut prin greutățile și primejdiile războiului. Odată cu plecarea din Bonn, el își încheie tinerețea, începînd o viață nouă, independentă.

V

Lucrările din tinerețe

Violoncelistul Maufer din Bonn îl știa pe Ludwig de la vîrsta de șapte ani și spunea că prima lucrare a copilului a fost o cantată funebră închinată memoriei unui protector al familiei, numit Kressener. Cantata a fost executată de capelă sub conducerea lui Lucchesi; muzicanții au fost entuziasmați de originalitatea ei. Beethoven avea pe atunci unsprezece-doisprezece ani. Alte amănunte despre această compoziție a lui Ludwig nu s-au păstrat.

În ceea ce privește prima lui lucrare cunoscută și anume: variațiunile pe tema unui marș de Dressler, am vorbit mai sus. Compoziția emană energie și în același timp este plină de simțăminte profunde. Nu are nici o urmă din galanteria la modă și putem socoti că ea precede în mod direct cele 32 de variațiuni celebre. Variațiunea a cincea, *risoluto,* cu contrastele ei dinamice accentuate, iese în evidență cu o putere excepțională:





Cele trei sonate pentru pian scrise în anul 1783 vădesc o experiență de compozitor cu mult mai mare. Este adevărat că forma de sonată crea dificultăți copilului. Contrastul dintre tema întîi și a doua nu este reliefat îndeajuns, iar în prima din cele trei sonate (*mi* bemol major) motivul contrastant apare pentru întîia oară în final. Procedeul este întîlnit adeseori și la Haydn.

Sonata a doua în *fa* minor se remarcă prin introducerea ei patetică maiestuoasă, care se repetă pe la mijlocul părții întîi. Alternarea introducerii solemne cu o melodie rapidă în *Allegro* anticipează contrastele din Sonata *Patetică,* scrisă după paisprezece ani.





Aceste trei sonate sînt compuse din cîte trei părți. Primele au formă de sonată, cu dezvoltări de mici proporții. Părțile secunde ale sonatelor în *mi* bemol major și *fa* minor, sînt melodii

cantabile într-un tempo lent moderat (*Andante*), în sonata în *re* major partea a doua tradițională lentă este substituită printr-un menuet cu variațiuni. Ultimele părți sînt arii vesele de dans (rondouri). În melodiile simple, vioaie se aud intonații răspîndite pe atunci. Dacă contrastele tematice sînt încă slabe, în schimb cele dinamice sînt evidente, chiar exagerate. Sonatele respective, ca și cele «două sonate ușoare» în *sol* major și în *fa* major (uneori numite sonatine), scrise tot la Bonn, sînt bine cunoscute micilor noștri muzicanți începători.

Ultima dintre sonatele pentru pian, scrisă la Bonn în două părți și dedicată Eleonorei Breuning, datează din 1792. Ea n-a fost terminată de Beethoven: cîteva măsuri de încheiere din partea a doua, lentă, au fost adăugate mai tîrziu de elevul său Ferdinand Ries. Lucrarea prezintă o serie de trăsături caracteristice, care ne fac să simțim mîna lui Beethoven. În sonoritățile fluide ale primei părți se reliefează clar atît ambele teme cît și dezvoltarea îndrăzneață. Partea a doua este o melodie distinsă, simplă. Ca și în majoritatea părților lente de sonată ale tînărului Beethoven, această melodie cantabilă prezintă o bogată ornamentație, deosebit de expresivă. Variațiunile melodice ale temei lente par a fi saturate de motive «sensibile». Unele intonații, cît și factura părții a doua a sonatei, o înrudesc cu viitoarea Sonată a *Lunii*:



Cele trei cvartete pentru pian, compuse în anul 1785, constituie prima încercare de a crea o mare compoziție pentru un ansamblu de instrumente. Ele sînt scrise pentru pian, vioară, violă și violoncel. Partea pianului este aci predominantă. În realitate, cvartetele acestea sînt sonate pentru pian, cu aceeași construcție în trei părți, acompaniate însă de trei instrumente de coarde. Partea a doua a primului cvartet în *do* major este unul din cele mai frumoase *adagio*-uri ale tînărului Beethoven.

E un cîntec de jale, dar o jale lipsită complet de moleșeală, reținută și plină de bărbăție:



Acest *adagio* a intrat în întregime în componența sonatei pentru pian în *fa* minor op. 2 nr. 1, scrisă mult mai tîrziu. Wegeler a transcris melodia pentru voce pe cuvintele unei poezii proprii, întitulată *Jalea.*

Tot pe atunci, Ludwig scria muzică pentru ansambluri de suflători. Am făcut cunoștință cu muzica pentru suflători ce se cînta la masa principelui-elector. Beethoven a compus pentru această formație un octet (o sonată pentru două oboaie, două clarinete, doi corni și două fagoturi). Ansamblurile pentru suflători, cu posibilitățile lor limitate și cu timbrurile lor caracteristice, erau răspîndite în secolul XVIII. Fără pretenție de profunzime în expresie, genul îndeplinea de minune un rol distractiv. De obicei, repertoriul se compunea din marșuri și dansuri. Octetul beethovenian conține trei părți: un *allegro* în formă de sonată plin de grație, un menuet ușor și un rondo vesel. La Bonn, Beethoven a compus și o altă «muzică pentru instrumente de suflat» și anume: duete pentru clarinet și fagot, duet pentru două flaute etc., oglindind măsura în care compozitorul a reușit să-și însușească stilul instrumental plin de grație al secolului XVIII.

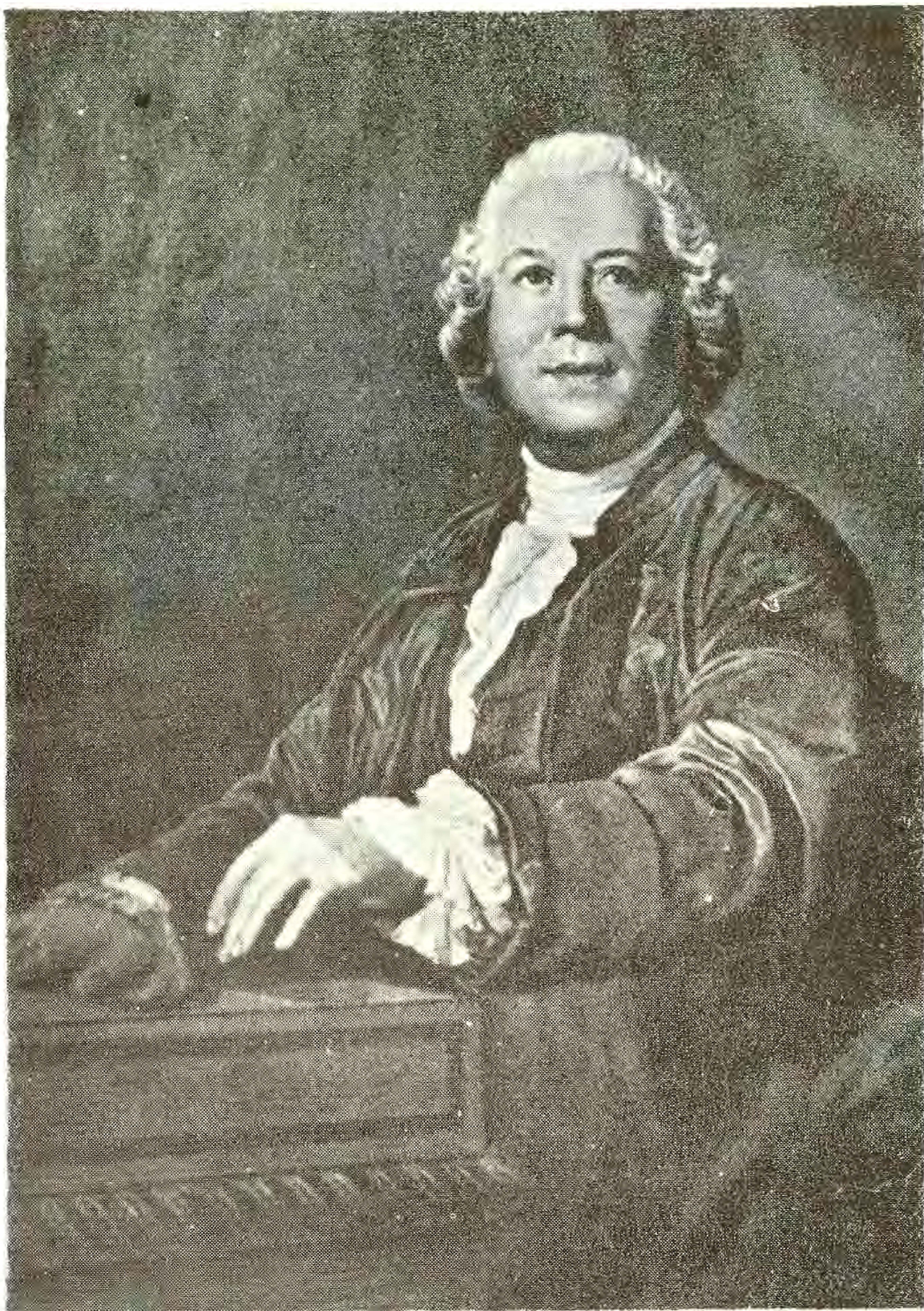
Încă de tînăr, Beethoven elaborează cu tenacitate forma de sonată. În afară de sonatele și cvartetele pentru pian, în lucrările în formă de sonată din perioada de la Bonn se încadrează și două triouri. Cel în *sol* major, pentru pian, flaut și fagot, compus în anul 1789, poartă amprentele influenței mozartiene, dar această influență nu stînjenește reliefarea particularităților caracteristice tînărului Beethoven, concretizate în contraste dinamice și în intonații de adîncă expresivitate. Partea a doua, cea



Elena Breuning
(gravură în aramă)

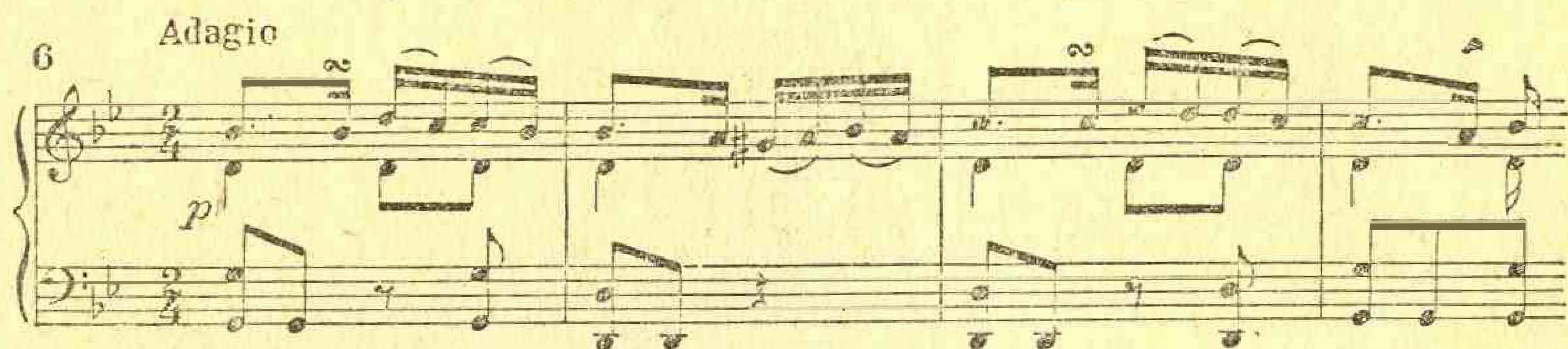


Franz Wegeler



Christoph-Willibald Gluck
(tablou de Duplecy, 1775)

mai bună din trio, pătrunzătoare şi cantabilă, constituie un exemplu de *adagio* beethovenian:



Lui Beethoven i se atribuie aşa-zisa Simfonie *de la Iena*. Părţile acestei simfonii (publicată în anul 1911) s-au găsit în oraşul Iena. Numele lui Beethoven este scris de mîna celui care a copiat-o. Acest amănunt a fost deajuns ca simfonia să fie declarată o lucrare din tinereţe a compozitorului. Descoperirea a produs senzaţie, însă părerile s-au împărţit: unii muzicieni au recunoscut, iar alţii au negat paternitatea lui Beethoven. Evident că dreptatea aparţine acestora din urmă. Stilul uşor, impersonal, al simfoniei, dezvăluie mîna experimentată a unui compozitor mediocru de la sfîrşitul secolului XVIII şi nu are nimic comun cu compoziţiile beethoveniene de la Bonn, pline de energie şi de perseverentă căutare a unor drumuri noi în artă.

Lucrările în formă de sonată ale tînărului Beethoven sînt cu mult inferioare cvartetelor, sonatelor şi simfoniilor celor doi mari contemporani ai compozitorului — «clasicii vienezi» mai în vîrstă: Mozart şi Haydn. Oricît ar fi de curios, Ludwig îşi însuşeşte treptat principiul contrastelor tematice, care mai tîrziu devine pentru el tipic. În orice caz, folosirea sistematică a contrastelor tematice de către Beethoven nu poate fi deocamdată pusă în discuţie. Sînt cu atît mai uimitoare unele descoperiri în acest domeniu, tranziţiile neaşteptate, jocul subit de lumini şi umbre, îndrăzneala cu care compozitorul introduce în expoziţii şi în dezvoltări un material muzical contrastant din punct de vedere al conţinutului. În aceste explozii geniale se găseşte germenul a ceea ce noi ne-am obişnuit să numim «stilul beethovenian».

Beethoven a compus multe cîntece la Bonn. Ele sînt fie cîntece germane sentimentale din secolul XVIII, cu un conţinut afectuos sau funebru, compuse pe cuvinte de poeţi contemporani (Bürger, Schiller), fie melodii vesele, glumeţe, de tipul cupletelor, apropiate de genul *Singspiel*-ului. În fiecare din aceste

motive simple, nepretențioase, se resimt ecourile cîntecului popular german.

Printre compozițiile vocale timpurii ale lui Beethoven găsim un cîntec cu o melodie destul de complexă. Cîntecul intitulat *Jeluirea*, 1790, pe cuvinte de Hölty, cuprinde două părți: prima — *Langsam und sanft* (moderat și gingaș) „Razele tale argintii străbăteau prin frunzișul stejarilor, care-n juru-mi împrăștiau răcoare“:

7 Langsam und sanft

Dein sil - ber schien durch Ei - chen -grün, das Küh - lung gab, auf mich her ab

a doua — *Sehr langsam und traurig* (foarte încet și trist) „Cînd lumina ta străbate prin geamul meu acum, ea nu aduce liniște tinereții mele“:

8 Sehr langsam und traurig

Wen jetzt dein Licht durch's Fen - ster bricht, lacht's



Melodiile acestui cîntec nu se repetă niciodată, ci urmăresc dezvoltarea subiectului. *Jeluirea* este o excepție printre compozițiile timpurii ale lui Beethoven, întrucît se apropie de genul viitoarelor cîntece schubertiene fără cuplet.

Cantatele imperiale despre care am amintit mai sus trebuie să le trecem în categoria celor mai mari compoziții scrise de Beethoven în perioada șederii sale la Bonn. Nefiind executate în timpul vieții marelui compozitor, ele au fost auzite și publicate abia la sfîrșitul secolului trecut. Cantatele sînt scrise pe textele mediocre ale poetului Averdonc de la Bonn, pe care le putem judeca după următorul fragment (din cantata întîi):

E mort, e mort,
E mort — răsună vaietele în noaptea pustie.
Stîncile plîng,
Iar voi, valuri ale mării,
Urlați în adîncurile voastre...

În textul cantatei a doua, poetul lingușitor își liniștește auditorii: noul împărat nu este cîtuși de puțin mai rău decît cel răposat; exclamația «vai» este înlocuită prin «ura»: „Ura! Prosternați-vă milioane, în fața altarului în flăcări!“ [1]

Ambele cantate sînt scrise pentru orchestră mare, cor și soliști. Corul alternează cu recitativele, ariile și ansamblurile soliștilor.

Cantata întîi, funebră, scrisă într-o manieră dură, este plină de contraste, în care se manifestă fără îndoială influența oratoriilor eroice ale lui Händel și a operelor lui Gluck. Alternarea

[1] Apelul adresat milioanelor se pare că este împrumutat de către puțin iscusitul poet de la Bonn din *Oda Bucuriei* a lui Schiller.

exclamațiilor de întristare cu unele episoade mult mai luminoase, calme, ne reamintește viitorul marș funebru din Simfonia *Eroică*. Un întreg aspect al creației beethoveniene, durerea eroico-patetică, aspră, își are originea în această cantată funebră. Cele două episoade din cantată — unul tragic, altul luminos — au fost înglobate în întregime în opera *Fidelio* (1805).

Cantata a doua, a încoronării, este mult mai slabă. Totuși se simte și aci mîna lui Beethoven în încordarea prelungă, puternică, a sonorității, înaintea unei scurte izbucniri. În ambele cantate domină un stil monumental, lipsit de detalii subtile.

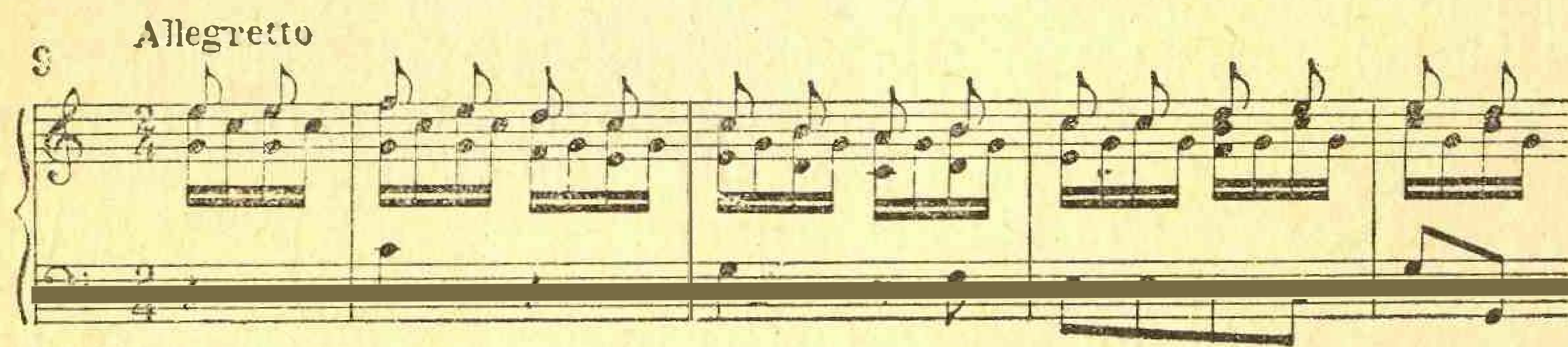
În lucrările pe care le-a scris la Bonn, Beethoven a pus temelia concepției sale creatoare despre lume, încercîndu-și puterile în diferite genuri; compozițiile lui din tinerețe prezintă o considerabilă valoare artistică pentru muzica germană a secolului XVIII. Numai că numărul compozițiilor sale din perioada petrecută la Bonn este foarte redus. A scrie ceva mai mult de cincizeci de lucrări, în majoritate nu prea mari și în decurs de zece ani, înseamnă puțin pentru un compozitor din acea epocă. La 22 de ani, Mozart compusese aproape 300 de lucrări, printre care simfonii și opere. Și alți compozitori ai secolului XVIII au fost foarte fecunzi. Este firesc să presupunem că lista lucrărilor cunoscute din perioada de la Bonn nu este completă.

Primii ani petrecuți la Viena sînt excepțional de rodnici. În decurs de 8 ani — de la începutul lui 1795 și pînă la sfîrșitul lui 1802 — Beethoven a compus — și în parte a editat — peste o sută de lucrări, printre care: 2 simfonii, un balet, 32 de sonate, 3 concerte, 19 lucrări diferite, în formă de sonată. Se știe, de altfel, că unele lucrări din această perioadă constituie o reeditare a celor scrise la Bonn.

După anul 1802, unele compoziții din adolescență ale lui Beethoven au fost editate fără aprobarea autorului și vîndute editorilor în secret de fratele său Karl. Printre ele se află o culegere de cîntece pe cuvinte de Bürger, Lessing, Goethe și alți poeți, tipărită în anul 1805 (op. 52). Lucrările au întîmpinat critici negative violente. *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig scria despre ele: „Ceva foarte mediocru, sărăcăcios, palid și în parte, ridicol.“ Aprecierea nedreaptă a unui organ de presă cu autoritate în acea vreme poate fi explicată prin contrastul dintre cîntecele simple și simfoniile și sonatele beethove-

niene mature apărute între timp. În cîteva cîntece naive de la Bonn se vădește destul de limpede caracterul duios și expresiv. Cîntecul intitulat *La Marmotte* pe cuvinte de Goethe (din *Bîlciul în sărbătoare*) se bucură de o popularitate bine meritată, deoarece el imită în chip monoton aria uniformă a unui mic cerșetor flașnetar francez. Beethoven se limitează la o formulă armonică simplă în acompaniamentul tipic pentru asemenea cîntece: minor — paralela majoră. Imaginea micului cerșetor a fost creată de Beethoven cu o rară desăvîrșire.

Minunata arie a lui Beethoven *Suspinul celui ce nu-i iubit și dragostea împărtășită* pe cuvinte de Bürger, a fost compusă, precum se vede, încă la Bonn, și terminată, probabil, la Viena pînă la anul 1795 inclusiv. Este vorba de fericirea pe care o dă dragostea reciprocă. Tema este întîlnită în cîntece mult mai timpurii. Putem cita, de exemplu, cîntecul dedicat Minnei: „Iubirea noastră ne dă bucurii pe care nici o zeitate nu le poate crea cît timp eu voi fi fără tine, cît timp tu vei fi fără mine. Tu ești soția mea, eu — soțul tău." Aria pe cuvintele lui Bürger începe printr-un recitativ plin de desperare: „De ce sînt dat uitării?" Urmează în continuare prima parte, lentă cantabilă a ariei. Tema ei reflectă inutilitatea vieții fără dragoste. În fine, partea a doua este un imn de bucurie închinat iubirii reciproce. Melodia însuflețită exprimă plenitudinea bucuriei și a fericirii:



Cu acest «cîntec al triumfului iubirii» ne vom mai întîlni: el formează baza tematică a fanteziei corale op. 80 (1808) și, în formă schimbată, renaște în ultima parte a Simfoniei IX în *Oda Bucuriei* (1823).

În opera *Fidelio*, compozitorul a ridicat mai tîrziu un monument grandios idealului dragostei reciproce, fericite, idealului căsniciei devotate și pline de abnegație, ideal pe care Beethoven l-a îmbinat armonios în creația sa cu ideea omenirii eliberate.

VI

Sosirea la Viena. Profesorii

Este deajuns să aruncăm o privire pe harta geografică a Austriei, spre a ne convinge că această țară mică este înconjurată de teritorii populate cu diferite popoare, în special slave: la nord — Cehia și Moravia; la sud — Carintia, Stiria, Kraina, Croația, Slovenia, Bosnia, Herțegovina și Dalmația; la est — Ungaria, Slovacia, regiunile poloneze și ucrainene; în sfîrșit, la vest — Istria și Tirolul, cu populația lor semiitaliană. Pînă în anul 1918 aceste teritorii au făcut parte din monarhia «peticită» a Austro-Ungariei, avînd la sud iarăși slavi (muntenegrenii, sîrbii), iar mai departe, spre est — Romînia. În afară de aceasta, Austro-Ungaria mai stăpînea vremelnic și Italia de nord.

Popoarele amintite posedă din vremuri străvechi un folclor poetic și muzical bogat. În timpul monarhiei feudale absolute a Habsburgilor, cu populația ei țărănească predominantă, aceste popoare, cu toată crunta și îndîrjita politică de germanizare, au păstrat veacuri de-a rîndul melodiile vechi și au creat altele noi — adevărate monumente nepieritoare.

Viena — centru al unei țări imense — absorbea toate aceste nesecate bogății folclorice. Lumea vieneză simplă era foarte muzicală. În case și pe străzile orașului, în timpul numeroaselor serbări populare din Prater [1], alături de cîntecele austriece răsunau ceardașul unguresc și melodiile pline de adîncă simțire din inima Europei, ale slavilor de apus. Cîntăreți și cîntărețe de stradă cîntau acompaniindu-se cu chitara, harpa sau vioara. Dansurile austriece — *Ländler*-ul și valsul, înfloreau. Melodiile

---

[1] *Prater* — o grădină imensă în partea de răsărit a Vienei, între canalul dunărean și Dunăre. Începînd de la jumătatea secolului XVIII este locul preferat de distracții populare.

ţigăneşti se bucurau de o largă răspîndire. Melodiile populare şi genurile muzicale intrau în muzica compozitorilor vienezi în mod cu totul firesc, adeseori imperceptibil atît pentru ei înşişi, cît şi pentru ascultătorii lor aristocraţi.

Folclorul extrem de bogat şi legătura organică a artei muzicale cu elementele populare au constituit o premiză importantă pentru apariţia clasicismului muzical la Viena. Un alt factor a fost înclinarea, cu o veche tradiţie la vienezi, spre instrumentele muzicale, începînd cu ansamblurile de stradă şi terminînd cu interpreţii virtuozi care cîntau prin palatele nobilimii vieneze. Cu toate că aristocraţii, în special curtea imperială, frînau prin gusturile lor înapoiate munca înnoitoare a clasicilor vienezi, creaţia acestora şi-a cîştigat o bază profund populară.

Dezvoltarea clasicismului muzical la Viena a început în a doua jumătate a secolului XVIII şi s-a încheiat prin deceniul al doilea din secolul XIX, cînd înfloriseră în culori gingaşe mugurii artei romantice (Schubert). Dacă cuceririle cele mai înalte ale stilului sînt legate de Austria, clasicismul în sine nu poate fi privit ca un fenomen local. El reprezintă în acea epocă curentul predominant în gîndirea artistică. Realizările de seamă ale clasicismului muzical în principalele sale sfere de activitate — în operă ca şi în muzica instrumentală — au fost pregătite şi înfăptuite prin eforturile mai multor culturi naţionale. Din marea perspectivă a istoriei se vede limpede că, prin realizările sale grandioase, şcoala vieneză datorează mult zecilor de muzicieni de diferite naţionalităţi, care au pregătit sub toate aspectele era lui Haydn, Mozart şi Beethoven. Este foarte important, în special, rolul reprezentanţilor de seamă ai culturii muzicale cehe.

La 10 noiembrie 1792, pe un drum desfundat de ploile toamnei, diligenţa se apropia de marele oraş. Beethoven simţea din nou agitaţia gălăgioasă a capitalei imperiului. A doua zi, tînărul artist necunoscut păşea plin de curaj pe străzile înguste ale Vienei. Trebuia omul să se aranjeze, să-şi caute locuinţă, să împrumute un pian şi să înceapă lecţiile cu Haydn. Rezolvarea acestor probleme îi răpeşte lui Beethoven sfîrşitul lunii noiembrie şi întreaga lună decembrie.

Sosise la Viena cu mijloace foarte reduse. Situaţia materială încă nu-i promitea nimic bun. Cu atît mai mult, cu cît firea lui iute şi refractară regulilor etichetei, manierele proaste, scrisul mizerabil, greşelile de ortografie şi vocabularul provincial erau

de nesuportat în cercurile aristocratice și formau un obstacol destul de mare în cariera muzicală a tînărului sosit de pe malurile Rhinului.

Orice muzicant de pe atunci trebuia să fie recunoscut înainte de toate de saloanele aristocrate. Aceasta, în special la Viena, unde în cursul lunilor de iarnă se aduna întreaga nobilime austriacă, cehă și maghiară. Pe drept cuvînt Viena era considerată un oraș muzical. Palatele prinților Lobkowitz, Kinsky, Lichtenstein, construite de cei mai buni arhitecți ai stilului baroc, puneau sălile lor grandioase la dispoziția marilor artiști, fiecare din aceștia avîndu-și protectorul său. Lipsa unui auditoriu numeros punea muzicanții în situația de a depinde întru totul de mecenați.

La palatele imperiale Hofburg, Schönbrunn și Belvedere din Viena puteau fi auziți adeseori virtuozi de seamă. O vreme Iosif II, preocupat de opera națională, l-a protejat pe Mozart care scrisese între timp genialul *Singspiel, Răpirea din Serai,* dar după aceea s-a pasionat de muzica italiană. Leopold II și Franz, urmașii lui Iosif II, făceau de asemenea parte dintre adepții operei comice italiene. Piesa *Căsătoria secretă* de Cimarosa a fost scrisă și reprezentată din ordinul lui Leopold.

La Viena existau patru teatre de operă, toate fiind în general departe de ideile progresiste ale timpului. Teatrele imperiale *Kärntnertor* și *Burg,* situate în centrul orașului, reprezentau pantomime, balete, operete italiene și germane, precum și opere *seria* în stil vechi. *Don Juan* de Mozart (mai tîrziu și *Flautul fermecat),* a rămas multă vreme capodopera aproape unică ce constituia podoaba scenei operei imperiale. Tragediile muzicale ale lui Gluck au fost reluate abia în anul 1807. Dintre urmașii acestuia, singurul Salieri a fost acela care-și reprezenta lucrările pe scena teatrelor curții.

Celelalte două teatre de operă nu se găseau în centrul orașului, în apropiere de bastionul cetății [1], ci în suburbii și anume: teatrul *An der Wien* (*Lîngă Viena* [2] — așa se numea rîulețul

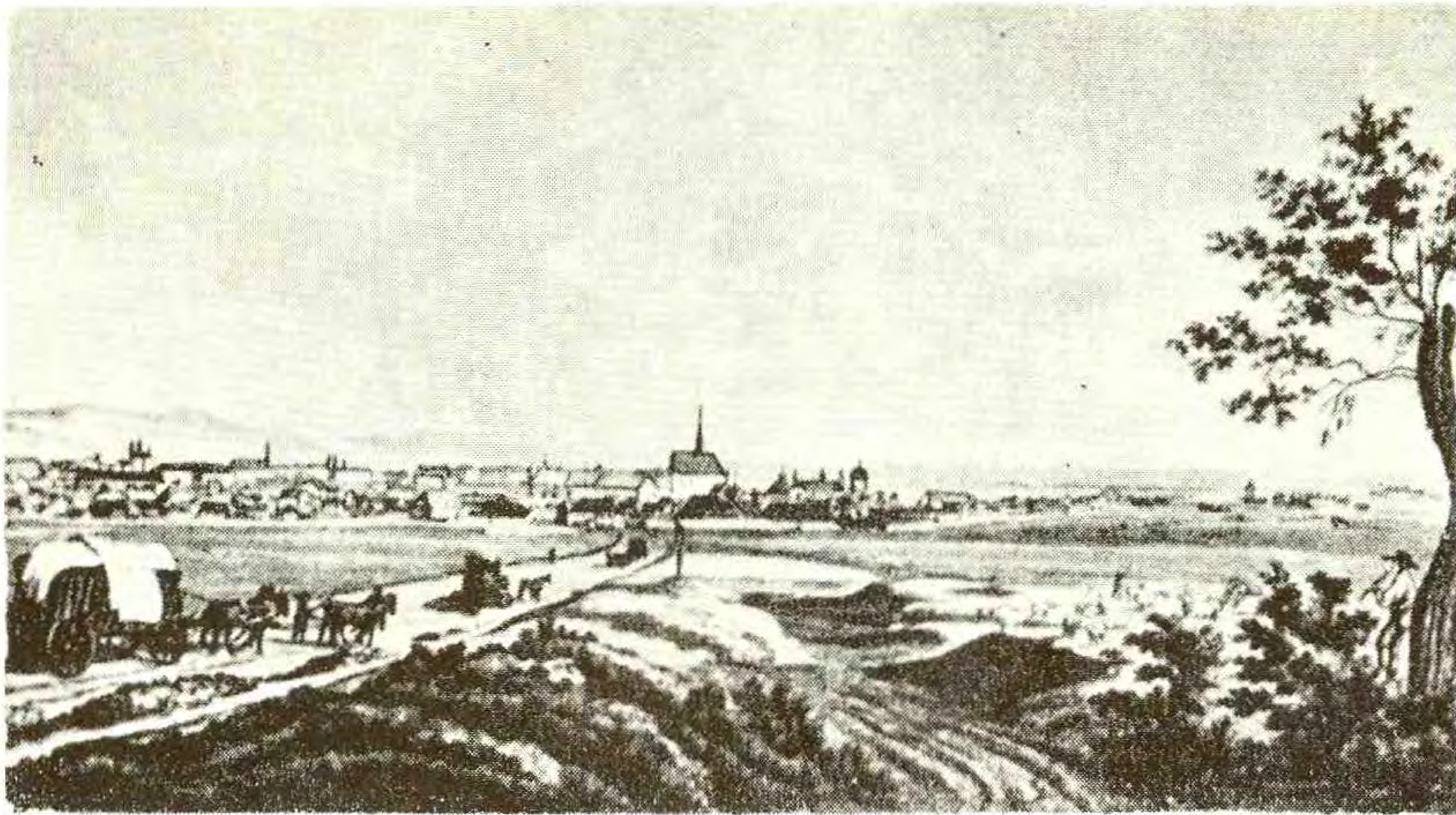
---

[1] Centrul de azi al Vienei — elegantul *Inel (Ring)* — nu exista încă pe timpul lui Beethoven. Pe locul acestei minunate străzi circulare se înălța atunci zidul cetății care înconjura în realitate orașul (*Burg*-ul). Tot ce trecea dincolo de această *Bastei,* era considerată suburbie.

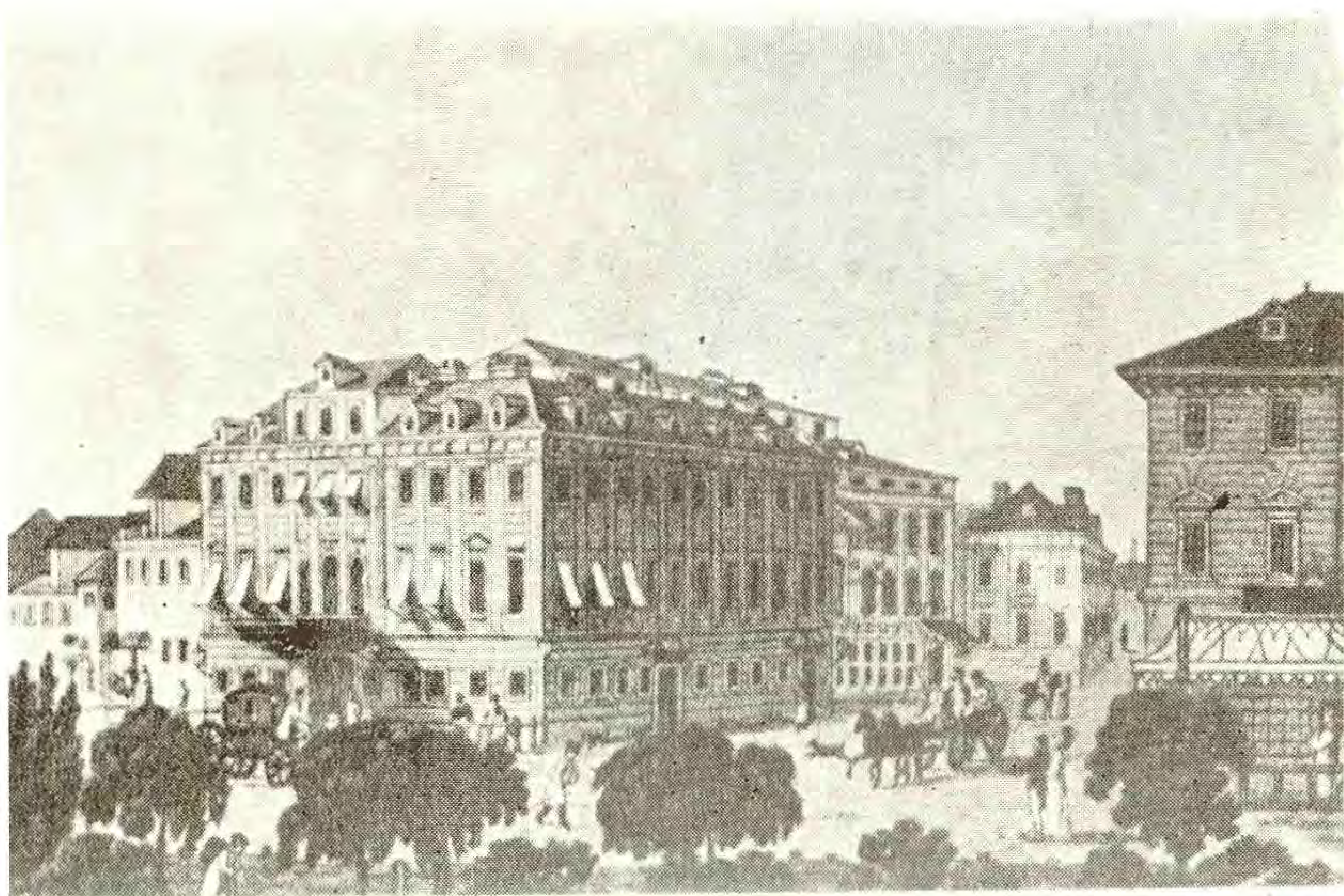
[2] Acest rîuleț se mai numea și *Wieden* — de aci denumirea slavă a Vienei — *Vedeni* (adică vedere, priveliște. N.T.).



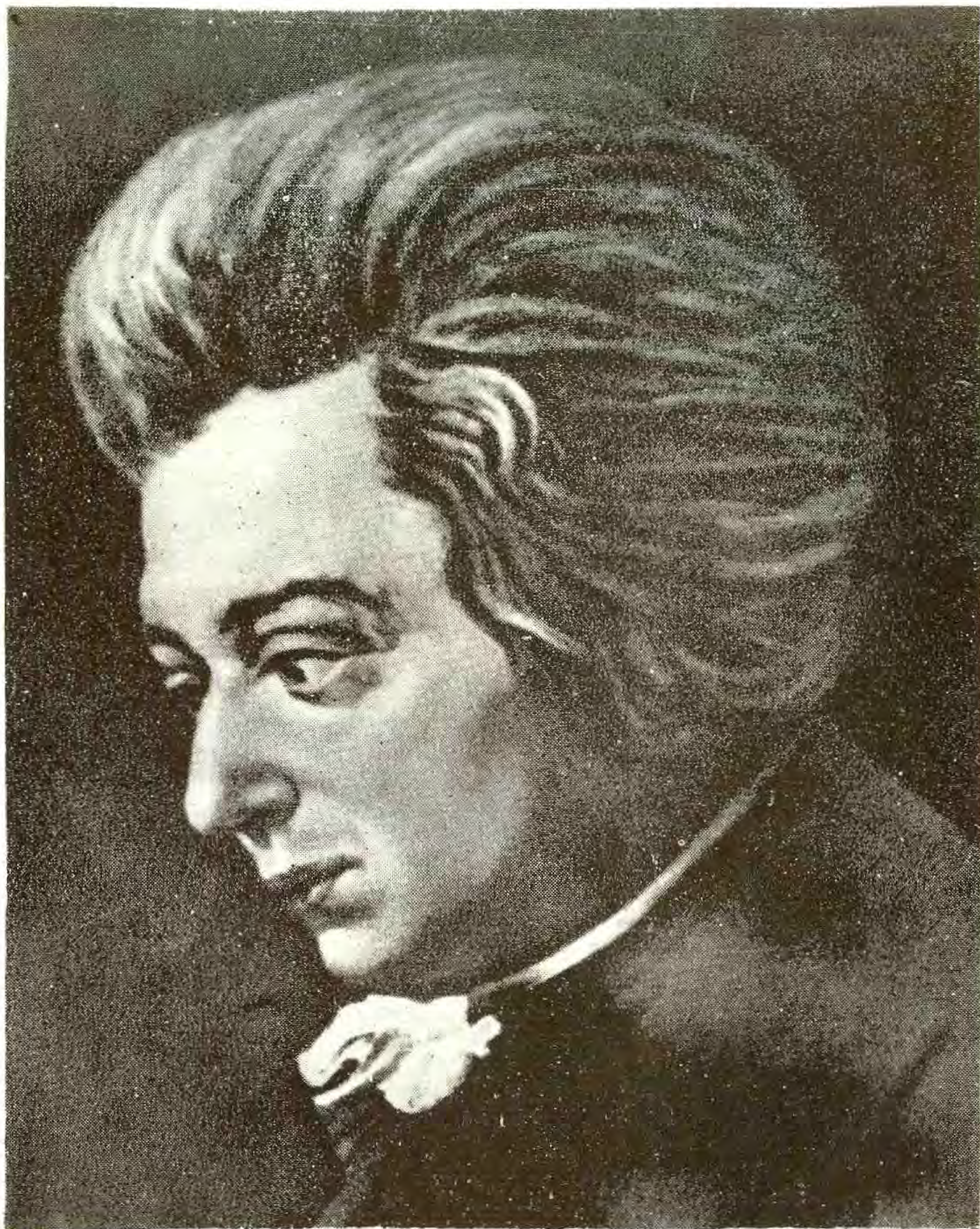
Beethoven
(gravură de Neudel după un desen de Steinhauser, 1796)



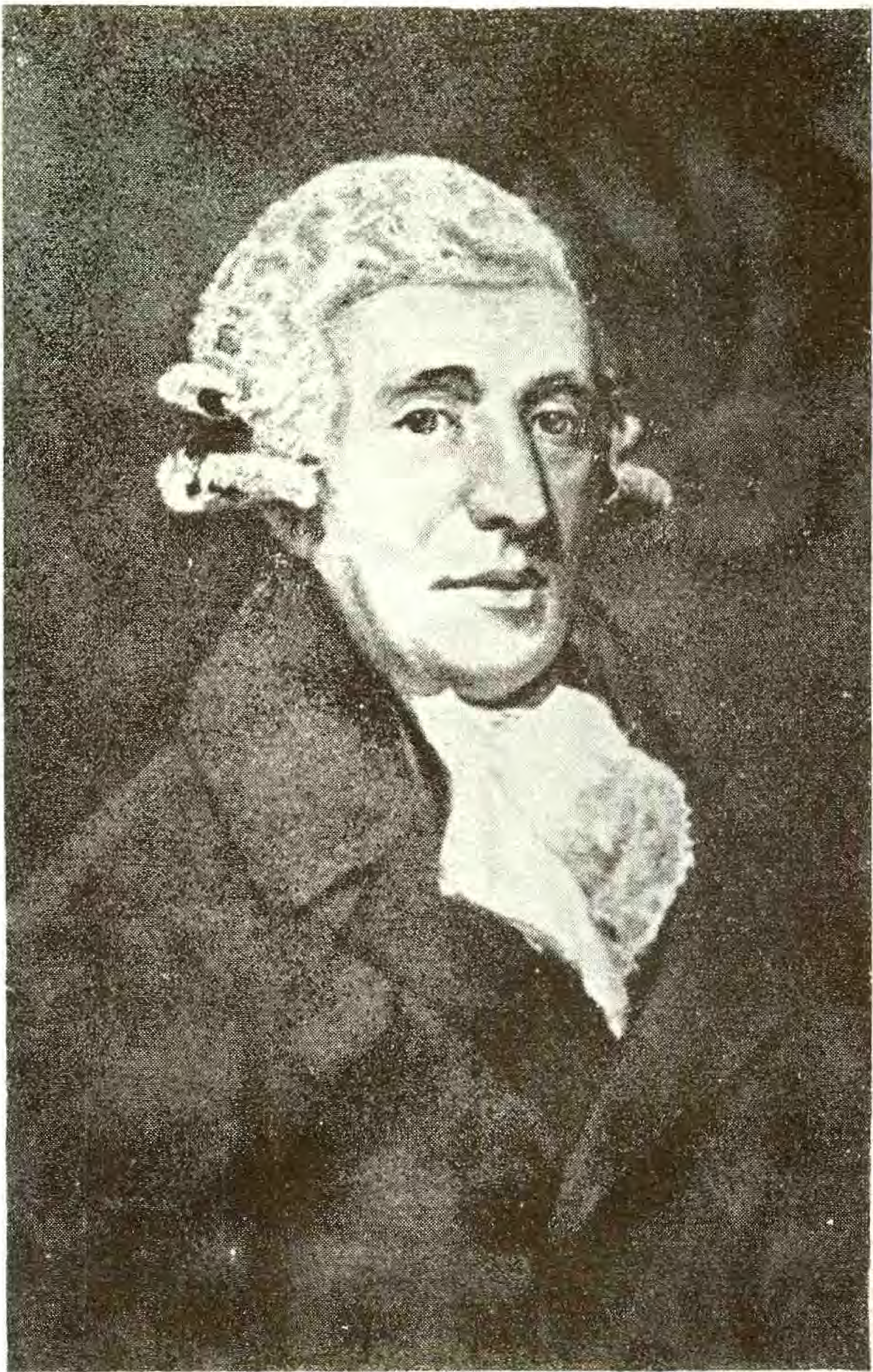
Vederea generală a Vienei la sfîrşitul secolului XVIII
(gravură de epocă)



Teatrul din Viena
(desen de epocă)



Wolfgang Amadeus Mozart
(portret de Lange)



Joseph Haydn
(portret de Hoppner)

care curgea de la apus spre răsărit, pe la periferia sudică a orașului, și se vărsa în Dunăre) și un alt teatru la Leopoldstadt (o suburbie la nord-est de Viena).

Teatrul *An der Wien* (de aci înainte îl vom numi *Teatrul Vienez*) era pe atunci teatru popular, cu prețuri de intrare foarte reduse (parterul — 17 creițari[1], iar galeria — 7 creițari). Conducătorul efectiv al Teatrului Vienez a devenit în anul 1789 Schikaneder, autorul libretului *Flautului fermecat* de Mozart. Cu această operă genială el a realizat mari sume de bani în lunile acelea triste din toamna anului 1791, cînd marele compozitor murea de foame...

La Teatrul Vienez suburban situația era întrucîtva mai bună decît la teatrele curții. Într-adevăr, acolo, începînd din anul 1791 țineau afișul *Flautul fermecat,* operele *seria* ale lui Salieri și Méhul și *Singspiel*-urile germane cele mai bune, printre care strălucea *Directorul de teatru* de Mozart. Dar atracția principală pentru public o formau operele «feerice» cu montarea lor fastuoasă și cu subiecte, muzică și interpretare foarte mediocre. Față de teatrele curții, Teatrul Vienez avea avantajul că monta *Singspiel*-uri și piese de teatru germane.

La fel era și celălalt teatru suburban din Leopoldstadt, așa-numitul *Kasperl* (corespunde măscăriciului popular rus Petrușka), în fruntea căruia se afla un italian intrepid — Marinelli. Teatrul *Kasperl* prezenta comedii vesele, *Singspiel*-uri, printre care opereta *Zîna Dunării* de Ferdinand Kauer. Dar nici acest teatru democratic nu reflecta în întregime ideile înaintate.

Pe timpul sosirii lui Beethoven la Viena, compozitorul cel mai popular de acolo era Wenzel Müller, care a scris peste două sute de opere cu subiecte de feerie. În afară de acesta, mai erau vestiți: Umlauf, autorul operei comice *Frumoasa cismăriță* și Süssmayr, prietenul și elevul lui Mozart, apoi Schenk, autorul *Singspiel*-ului *Bărbierul satului,* și Wranitzky, autorul operei fantastice *Oberon.* Astăzi, toți aceștia sînt dați uitării, dar la timpul lor s-au bucurat de mari succese influențînd opera romantică de mai tîrziu. Teatrele vieneze prezentau rar pe Shakespeare și aproape niciodată pe Goethe și Schiller.

Aceasta era viața teatrală pe timpul cînd Beethoven se stabilise în capitala Austriei. Chiar din primele zile ale șederii lui la

---

[1] Creițarul — aproape $1^1/_4$ copeici.

Viena, devenise un spectator obișnuit al Teatrului Vienez. De altfel, după două săptămîni de la venirea sa, Beethoven a avut posibilitatea să audă la Teatrul Vienez *Flautul Fermecat* care n-a fost reprezentat la Bonn niciodată.

La Viena, muzica instrumentală era foarte răspîndită. Ce-i drept, concerte publice se organizau foarte rar. Numai unele somități, ca Mozart de exemplu, cutezau să anunțe concerte-«academii» pe bază de abonamente făcute în cercurile nobilimii. Se organizau regulat numai «academii» anuale în folosul văduvelor și orfanilor muzicanților. În program figurau oratorii, simfonii, iar efectivul orchestrei și corului ajungea adeseori pînă la cîteva sute de oameni; dirijate în special de Salieri, concertele erau evenimente mari în viața muzicală. Trebuie să ne referim la o curioasă fantezie aristocrată și anume, la concertele matinale cu orchestre alcătuite din reprezentanți ai nobilimii, printre care și doamne din înalta societate. Concertele se organizau în sala *Augarten* [1] la ore nepotrivite și anume: între șase și opt dimineața cînd sala era liberă. Tradiția, apărută pe timpul lui Mozart, a dăinuit mulți ani și după moartea lui.

Dar aceste rare concerte publice n-au jucat un rol însemnat în dezvoltarea muzicii instrumentale clasice. Ceea ce se numește cu drept cuvînt școala vieneză în muzica instrumentală s-a dezvoltat și s-a afirmat cu tărie în saloane. Cei mai buni compozitori vienezi se găseau în serviciul aristocraților bogați și chiar muzicanții cei mai de seamă erau nevoiți să întrețină relații cu palatele. Curțile bogate aveau teatre de operă sau orchestre proprii. În mod obișnuit, la mesele de prînz și seara se executa muzică distractivă la instrumente de suflat. Octetul pentru suflători, destinat cinei din opera *Don Juan* de Mozart, aparține acestui gen de muzică. Compozitorii executau, în schimbul unui onorar, comenzile persoanelor suspuse, iar compoziția scrisă era dedicată comanditarului; acesta, după obiceiul vremii, păstra dreptul de proprietate asupra lucrării, timp de un an. Numai după expirarea termenului autorul putea să-și tipărească lucrarea.

Nobilimea austro-ungară poseda moșii întinse din care scotea venituri fabuloase. Viena, unde locuiau, sau se adunau iarna familiile nobililor, era un oraș-moșie: numeroasele palate ale

---

[1] *Augarten* — grădină din partea de nord-est a Vienei.

prinților, conților și baronilor din protipendadă păstrau toate particularitățile vieții feudale, bazate pe orînduirea economică înapoiată și pe subordonarea înrobitoare a poporului. Slugile numeroase ale nobilimii se hrăneau din mila stăpînilor. Muncitorii vienezi care pe atunci erau aproape douăzeci de mii, trăiau foarte prost. Numărul mare de cerșetori arăta cealaltă față a vieții din «fericita Vienă».

Să facem acum cunoștință mai îndeaproape cu unii mecenați vienezi. Tînărul Beethoven concerta adeseori la palatele nobililor Lobkowitz, Lichnowsky, Lichtenstein, Eszterhazy, Kinsky, Apponyi, Brown, Erdödy, Fries, Sicci, Thun, apoi la palatul contelui rus Razumovski și la alți aristocrați.

Prințul Anton Eszterházy, cel mai bogat magnat maghiar, își crease o faimă proastă prin faptul că și-a desființat minunata capelă, concediindu-l la bătrînețe pe marele Haydn, care a fost timp de treizeci de ani în serviciul familiei lui, la Eisenstadt [1] și Eszterház ca maestru al capelei și compozitor al curții. Urmașul lui Anton Eszterházy, Nikolaus Eszterházy, amator pasionat de muzică bisericească catolică, a reînființat capela familiei.

Prințul Karl Lichnowsky, elev și prieten al lui Mozart, devine un admirator înflăcărat al lui Beethoven. Fin cunoscător al muzicii, prințul Lichnovsky întreținea un cvartet de coarde compus din patru virtuozi tineri. Violonist prim și conducător al cvartetului era cunoscutul muzicant Ignaz Schuppanzigh, care în anul 1792 împlinise cincisprezece ani. Mai tîrziu, acest bondoc de treabă devine prietenul lui Beethoven. Compozitorul îi juca fără nici o răutate cîte o festă, deși nu întotdeauna cu tact. Vîrsta violonistului secund Sina, a violistului Weiss și a frumosului violoncelist Kraft nu trecea de paisprezece ani. Timp de cîțiva ani Beethoven a fost în relații amicale cu prințul Lichnowsky și cu soția acestuia — Maria-Christina, a locuit o vreme la palatul lor și se ducea la proprietatea acestora din Cehia. În casa lui Lichnowsky, ca de altfel peste tot, Beethoven se ținea întotdeauna la înălțimea pe care i-o dădea conștiința propriei valori. Prințul avea oarecum o atitudine lingușitoare față de Beethoven.

---

[1] Kismarton. (N.T.).

Mai amintim un mecena, cu care tînărul Beethoven avea legături. Este vorba de van Swieten, care întreținea o mare capelă și care, împreună cu alți magnați, organiza concerte cu cor și orchestră. Acesta trecea drept cunoscător în ale muzicii și se considera ca unul ce dă tonul gusturilor muzicale în sînul aristocrației vieneze. Activitatea lui van Swieten avea în cadrul vieții muzicale vieneze o deosebită importanță, deoarece a luptat perseverent pentru răspîndirea operelor lui Händel și Johann Sebastian Bach, al căror admirator devenise încă de pe vremea cînd trăia la Berlin, unde lucrările acestora erau destul de des interpretate. Van Swieten nu o dată îl punea pe Beethoven să-i cînte înainte de culcare preludiile și fugile lui Bach. Swieten a compus douăsprezece simfonii („tot așa de stupide, ca și el însuși" după cum le-a caracterizat Haydn).

Muzica de cameră se bucura la Viena de o atenție deosebită. Sonate pentru diferite instrumente — în această noțiune se includ și formațiile ce execută sonate, deci și cvartetele — se scriau cu zecile, se dedicau persoanelor domnitoare și tot pentru acestea se interpretau. Se compuneau și simfonii, deși erau mai puțin accesibile publicului.

Cel mai renumit compozitor de muzică instrumentală la Viena era pe atunci Leopold Kozeluh, ceh de origine, a cărui muzică de cameră trecuse departe de hotarele orașului.

Beethoven nutrea o simpatie profundă pentru compozitorul ceh Alois Förster, un maestru cu înaltă cultură în domeniul muzicii de cameră. El îl numea vechiul său profesor. Förster manifesta față de Beethoven o blîndețe părintească și punea mare preț pe compozițiile tînărului său prieten. Se pare că Beethoven a învățat la acesta, un timp, arta de a compune pentru cvartet. Cvartetele lui Förster au exercitat o mare influență asupra lui Beethoven.

Un alt compozitor renumit de muzică instrumentală era și Johann Wanhall care, la timpul său, își disputa ca simfonist laurii priorității față de Beethoven. Cităm și pe Anton Eberl, un pianist de seamă, cu care Beethoven a avut prilejul să se înfrunte, apoi pe abatele Gelinek — pianist celebru și autor fecund de variațiuni, de asemenea un rival ghinionist al compozitorului.

Sosind la Viena, Beethoven s-a dus la Haydn, care îi promisese încă la Bonn să-i dea lecții. Thayer — un biograf al lui

Beethoven — face următoarea descriere a întîlnirii dintre cei doi mari muzicieni:

„Un muzician de douăzeci și doi de ani, mic de statură, uscățiv, oacheș, cu urme de vărsat pe față, cu ochii negri, cu părul negru, a sosit în Capitală ca să-și perfecționeze arta la un bătrîn maestru, mic de statură, slăbănog, oacheș, cu fața ciupită de vărsat, cu ochii negri și cu perucă neagră. Bătrînul prinț Eszterházy — fostul protector al lui Haydn — îl numea pe compozitor «maurul». Porecla se potrivea cum nu se poate mai bine și tînărului nou venit de la Bonn."

Lecțiile lui Beethoven cu Haydn au continuat, cu unele întreruperi, mai bine de un an, dar cum acesta din urmă încă în ianuarie 1794 plecase pentru a doua oară la Londra, ele n-au mai fost reluate după aceea.

La început, Haydn era atras de lecțiile pe care le dădea lui Beethoven. dar curînd ele deveniră o povară pentru venerabilul bătrîn, intrat în ultima sa perioadă creatoare. Absorbit de compunerea simfoniilor și oratoriilor, el nu prea avea dispoziție să se ocupe de plicticoasele exerciții elementare de contrapunct. Tînărul muzician de la Bonn însă pretindea insistent tocmai acest lucru. Lipsit de o cultură teoretică muzicală suficientă, Beethoven se străduia să-și pună cunoștințele la punct; ca să-și însușească tehnica compoziției muzicale, era gata să revadă tot ce învățase pînă atunci, să înceapă de la abecedar sub îndrumarea experimentată și — cum presupunea el — temeinică a bătrînului compozitor.

Haydn preda lecțiile «ca pe vremuri», adică la fel cum i-au predat și lui alții la timpul său. La început, elevul Beethoven îl entuziasma, ceea ce l-a făcut să scrie cu fină ironie cunoscuților de la Bonn că el personal nu va mai compune opere, întrucît această preocupare complicată o va încredința lui Beethoven.

Beethoven însă a fost curînd cuprins de o supărare surdă împotriva venerabilului său profesor. Nu se ducea la Haydn ca să culeagă idei creatoare de la bătrînul compozitor. Asemenea idei avea și el destule; pe de altă parte, tot ceea ce în muzica lui Haydn putea să aibă influență asupra lui, îi era cunoscut încă din adolescență.

Și iată, datorită unei simple întîmplări, Beethoven află că Haydn îi preda lecțiile de mîntuială. Lucrurile s-au petrecut astfel: Johann Schenk, cunoscutul autor de *Singspiel*-uri germane,

întîlnindu-se prin anul 1793 cu Beethoven în casa abatelui Gelinek[1], a fost zguduit de improvizațiile compozitorului. În autobiografia sa, Schenk își descrie astfel impresiile:

„Inima mea pătrunsese cu bucurie în tainele muzicii în momentul cînd Beethoven, lăsîndu-se cu totul în voia imaginației sale, atacă îndrăzneț, cu elan tineresc, tonalități depărtate, pentru a exprima pasiunile puternice. Cu ajutorul unor modulații agreabile, a început să expună melodiile divine, care nu erau altceva decît ideile înalte atît de des întîlnite în lucrările sale. După ce artistul și-a demonstrat în chip atît de strălucit virtuozitatea, a trecut de la efectele gingașe, pline de tristețe, de suferință și înduioșare, la sunete de bucurie, mergînd în glumă pînă la sfidare. În întreaga lui improvizație nu s-au produs nici repetări searbede, nici îmbinări lipsite de logică a unor idei nepotrivite una cu alta și, cu atît mai mult, nici acele fărîmițări lipsite de forță ale acordurilor prin *arpeggio*. Totul a fost ca o zi senină, netulburată de nici un nor."

Curînd după prima întîlnire, Schenk s-a dus în vizită la Beethoven. „Pe micul său birou, am văzut cîteva exerciții de contrapunct foarte simple și dintr-odată am observat greșelile necorectate de Haydn." Turbat de mînie, Beethoven consimți pe loc, la propunerea lui Schenk, să studieze cu acesta fără știrea lui Haydn. Astfel, după ce Schenk îi făcea corecturile, Beethoven își transcria exercițiile, prezentîndu-le apoi lui Haydn.

La rîndul său și Haydn deveni irascibil. Oricît de rigid și formalist se desfășura predarea contrapunctului, raporturile dintre profesor și elev nu puteau fi ținute în acest cadru strîmt. Iubitor de libertate și adept pasionat al revoluției, elevul speria cu părerile și ieșirile sale pe bătrînul cu frica lui dumnezeu și plin de cel mai mare respect față de prinți. Lui Haydn nu puteau să-i placă ideile muzicale pline de ardoare revoluționară ale elevului său. Astfel, de exemplu, în anul 1795 Beethoven interpreta la prințul Lichnowsky triourile sale de pian. Printre invi-

[1] Probabil că pe atunci avusese loc întrecerea muzicală dintre Beethoven și Gelinek, redată de Czerny după spusele tatălui său. Întîmplător, tatăl lui Czerny îl întîlnește pe Gelinek îmbrăcat într-un costum nou-nouț. „Încotro?" — „Mă duc la întrecere cu un tînăr pianist venit de curînd la Viena și vreau să-l pun la punct." După cîteva zile se întîlnesc din nou. „Ei, cum a fost?" — „Oh, acesta nu-i un om, ci un diavol, cîntă de-i omoară pe toți! Mai cu seamă să-l auzi cum improvizează!"

tați se afla și Haydn. El a avut o mare rezervă față de cel de-al treilea trio (în *do* minor)— care, din punctul nostru de vedere este incontestabil cel mai reușit și mult mai caracteristic pentru Beethoven — și i-a recomandat să nu-l editeze în acea formă. Beethoven s-a supărat, suspectîndu-l pe Haydn de invidie. Totuși, bătrînul își exprimase doar părerea lui sinceră. Era deschis împotriva spiritului înflăcărat al muzicii lui Beethoven.

În notițele celebrului flautist Louis Drouhet există consemnarea unui dialog dintre Haydn și tînărul Beethoven, redată de Romain Rolland în cartea acestuia consacrată ultimelor cvartete beethoveniene. Romain Rolland consideră însemnarea ca fiind demnă de toată încrederea.

„Cînd Beethoven l-a rugat pe bătrînul Haydn să-și spună deschis părerea asupra primelor lui lucrări, acesta, după o serie de complimente în legătură cu marea, nemaiauzit de marea, aproape monstruos de marea bogăție de imagini, a făcut următoarea observație profundă:

„D-ta produci asupra mea impresia unui om cu mai multe capete, cu mai multe inimi și cu mai multe suflete."

Și la insistențele lui Beethoven care i-a spus: „Voi fi neconsolat dacă dvs. nu-mi veți împărtăși pînă la capăt gîndul", a adăugat, temîndu-se să nu-l supere:

„Bine, odată ce d-ta dorești aceasta, am să-ți spun că, după părerea mea, în creația d-tale există ceva, n-aș putea spune ciudat, dar ceva surprinzător, ceva neobișnuit — se înțelege, lucrările d-tale sînt frumoase, ba chiar minunate, însă pe ici-colo se găsește în ele ceva straniu, întunecat, după cum d-ta însuți ești întrucîtva sumbru și bizar; iar stilul unui muzicant este întotdeauna el însuși..."

Curînd după plecarea lui Haydn au fost întrerupte și lecțiile cu Schenk. Într-o zi, în vara anului 1794, Schenk s-a dus la Beethoven și a găsit un bilet: în cuvinte calde, compozitorul își lua rămas bun de la profesorul său, îi mulțumea pentru concursul dat și-i făgăduia să nu-l uite. N-a putut să-l prevină din timp, întrucît a fost silit să plece pe neașteptate la moșia lui Eszterházy. Cu tot tonul sincer, scrisoarea era străbătută de un refuz categoric de a mai continua lecțiile. Beethoven începu să studieze cu Albrechtsberger și Salieri.

Johann-Georg Albrechtsberger, maestru de capelă al catedralei catolice Sf. Ștefan, autorul unui prețios manual de compo-

ziție, un adînc cunoscător al contrapunctului, era unul din cei mai erudiți muzicieni ai Vienei, un pedagog capabil, sever, dar un compozitor sec, mediocru. Beethoven a studiat cu el aproximativ un an și jumătate, parcurgînd aproape întregul curs al contrapunctului. Ludwig era sîrguincios, dar îl irita fățiș pe Albrechtsberger prin încăpățînarea lui. Este cunoscută referința aspră a lui Albrechtsberger despre Beethoven, dată cu mult mai tîrziu: „Acesta n-a învățat nimic și nici n-are să învețe ceva vreodată". Nu s-au găsit la Beethoven nici un fel de mențiuni referitoare la severul său profesor.

Cu totul altele erau raporturile reciproce dintre Beethoven și Antonio Salieri. Eminentul compozitor, cunoscut în istoria muzicii ca unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai școlii lui Gluck[1], se comporta cu atenție și simpatie față de tînărul Beethoven care, în decurs de cîțiva ani, a învățat sub îndrumarea maestrului italian arta de a scrie partituri de operă, ușor, liber și expresiv.

Beethoven urmărea cu tenacitate să-și însușească maniera italiană a compoziției vocale, dar, după ce și-a ajuns scopul, a transformat-o adaptînd-o concepției sale, fără a se coborî însă vreodată pînă la imitație. Beethoven a stăpînit la perfecție genurile existente ale compoziției vocale, precum și metodele diferitelor școli naționale. Totuși, principiile lui de creație n-au fost în concordanță cu exigențele impuse de școala de *bel-canto* italian, pe atunci la modă. El urmărea să realizeze o putere de expresie dramatică maximă.

Lecțiile cu Salieri îi aduceau o mare satisfacție. Buna lui comportare față de maestrul italian a rămas neschimbată și după încetarea lecțiilor. Prin anul 1809, ducîndu-se într-o zi la Salieri și negăsindu-l acasă, îi lăsă un bilet cu următorul cuprins: „A trecut pe la dvs. elevul Beethoven".

Așadar Beethoven a studiat cu cei mai buni muzicieni-pedagogi ai Vienei. Educat în gîndirea artistică înaintată a Europei secolului XVIII, Beethoven n-a căutat la pedagogii din capitala imperiului păreri de ordin estetic general, ci deprinderi tehnice în diferite domenii ale artei muzicale.

---

[1] Salieri este cunoscut și prin intrigile lui răutăcioase împotriva lui Mozart. Legenda că Salieri l-ar fi otrăvit pe Mozart a servit lui Pușkin drept subiect pentru a crea una din cele mai profunde drame psihologice, intitulată *Mozart și Salieri*.



Alois Förster
(litografie de Teltscher)



Antonio Salieri
(desen de Rehberg, 1821)



Dorothea Ertmann
(miniatură de epocă)



Johann Stich

Mozart și Haydn, cei mai mari predecesori ai săi, i-au servit ca model de muncă creatoare în noua orientare a clasicismului. Albrechtsberger l-a învățat temeinic contrapunctul, prin a cărui stăpînire măiastră Beethoven s-a acoperit de glorie. Salieri l-a introdus pe tînărul compozitor în sfera problemelor artistice ale tragediei muzicale burgheze. Alois Förster l-a învățat arta compoziției cvartetului. Într-un cuvînt, genialul compozitor a absorbit cu aviditate nu numai muzica progresistă a timpului său, dar și cea mai bogată experiență creatoare a celor mai erudiți muzicieni contemporani. Unită cu o capacitate de muncă fără precedent, întreaga lui cultură muzicală pe care și-a însușit-o și a prelucrat-o, face ca Beethoven să fie cel mai cult muzician al epocii în care a trăit.

VII

Virtuoz al Vienei

La început, Beethoven a dus-o greu la Viena. Prima lui locuință a fost într-un subsol. Tînărul suferea din cauza igrasiei și a frigului. Avea nevoie de bani pentru mobilă, instrument, lemne, frizer și mai ales îmbrăcăminte adecvată — altfel nici gînd de vreo carieră. Apar și cheltuieli neprevăzute legate de viața mondenă a capitalei. Ludwig a început să ia lecții de dans. Această artă însă a deprins-o cu greu și niciodată n-a știut să danseze bine. Era atît de stîngaci, încît în toiul unei discuții putea foarte ușor să răstoarne un pahar, o carafă și tot ce-i cădea sub mînă. Între altele Beethoven a încercat să învețe și călăria [1].

În cadrul societații mondene, figura lui Beethoven se reliefa în mod deosebit atît prin înfățișarea exterioară, cît și prin întreaga sa conduită. Ne putem da seama despre aceasta din povestirea unei contemporane, ale cărei cuvinte le înregistrează în anul 1865 L. Nohl — un biograf al compozitorului: „Cînd venea la noi în casă, mai întîi își vîra capul prin ușă, să vadă dacă nu era vreo persoană dezagregabilă. Avea o îmbrăcăminte cît se poate de simplă și departe de exigențele modei de atunci, mai cu seamă în cercul nostru.... Era foarte mîndru.... Îmi aduc foarte bine aminte cum Haydn și Salieri ședeau unul lîngă altul pe divanul din camera mică [în casa prințului Lichnowsky], unde veneau să cînte amîndoi, îmbrăcați după moda veche cu perucă, pantofi și ciorapi de mătase, în timp ce Beethoven apărea de obicei îmbrăcat cu totul altfel, aproape neglijent."

După doi ani de la instalarea sa la Viena, situația materială a tînărului muzician s-a îmbunătățit. Din anul 1794 pînă în

---

[1] „Nefericitul cal" — notează în legătură cu aceasta, Romain Rolland.

1796 este oaspete în palatul prințului Lichnowsky. Aci avea o comportare independentă, dejuna rar cu perechea princiară și, nelăsîndu-se constrîns de etichetă [1], prefera birtul în locul mesei alese a mecenatului. Dintr-un sentiment de mîndrie compozitorul își luase servitor (care profita abil de lipsa de spirit practic a stăpînului) și chiar întreținea un cal pe care i-l oferise în dar unul dintre admiratori, contele Browne. De altfel Beethoven uita adeseori că un cal, ca și oricare vietate, are nevoie de hrană. Servitorul însă îi prezenta niște conturi enorme pentru hrana animalului, astfel că în cele din urmă Beethoven s-a văzut nevoit să-l dăruiască acestuia.

Mijloacele materiale ale lui Beethoven proveneau din darurile aristocraților, în saloanele cărora concerta, iar mai tîrziu, și din drepturile de autor. A reușit să-și tipărească lucrările chiar de la cei dintîi pași ai activității de compozitor la Viena, ceea ce pe atunci nu era un lucru ușor. În primii ani ai șederii la Viena își completa veniturile și din concerte publice sau din turnee. Practica pedagogică nu-l atrăgea, dădea totuși lecții, în special tinerelor fete aristocrate. De obicei, acestea luau lecții de muzică pînă la căsătorie, după care le abandonau aproape cu totul. Trebuie să reținem faptul că, printre femeile vieneze, eleve ale lui Beethoven, au fost și pianiste distinse, talentate (Tereza Brunswik, Dorothea Ertmann).

Personalitatea lui Beethoven exercita o influență puternică asupra celor din jur. Știa să fie un interlocutor plin de farmec și un bun prieten. Sinceritatea excepțională și bunătatea nativă echilibrau multele neajunsuri ale caracterului său violent, pasionat. Avînd un respect profund față de viața de familie și nutrind speranța într-o dragoste adevărată, alături de o singură femeie, era tentat uneori de întîlniri ocazionale, pentru care își făcea aspre reproșuri. În acei ani se gîndea serios la căsătorie, dar propuneri (exceptînd cazul Magdalenei Willmann) încă nu a făcut nimănui.

Doctorul Wegeler, un prieten devotat al compozitorului, rectorul în vîrstă de douăzeci și nouă de ani al Universității din

---

[1] Beethoven era nemulțumit de rînduiala severă din casa prințului Lichnowski. Dejunul regulat la orele patru după amiază îi deveni insuportabil. „Trebuie să fiu zilnic acasă la orele trei, să mă dichisesc puțin, să mă bărbieresc și așa mai departe. Nu mai pot suporta !" — se plîngea el lui Wegeler.

Bonn, s-a refugiat din. cauza francezilor în toamna anului 1794 la Viena, unde reluă vechile legături de prietenie cu Beethoven. Acestei prietenii îi datorăm amintirile prețioase despre felul de viață al tînărului compozitor. Ruptura de scurtă durată cu Wegeler din cauza unei discuții neînsemnate pune pe Beethoven în situația de a se căi amarnic. Îi scrie prietenului jignit o scrisoare patetică: „În ce lumină respingătoare mă văd. Da, recunosc, nu mai merit prietenia ta. Această greșeală urîtă n-am făcut-o dinadins; a fost o nechibzuință de neiertat din partea mea." După trei pagini de efuziuni, declară: „Dar, despre aceasta destul; am să viu și am să mă arunc în brațele tale, cerîndu-ți să-mi înapoiezi prietenul pierdut." Beethoven căuta întotdeauna cu ardoare prietenia, legînd acest sentiment de devotamentul și de noblețea omenească. Firea sa năvalnică nu era totdeauna la înălțimea acestor exigențe, în schimb se căia în mod sincer.

Wegeler descrie primele concerte publice ale lui Beethoven din 29 și 30 martie 1795 la «academia» dată în scop de binefacere pentru văduvele și orfanii muzicanților. Salieri, care dirija orchestra, desemnă ca soliști ai concertului pe cei doi elevi ai săi: italianul Cartelieri cu un oratoriu și pe Beethoven, cu un concert de pian (după toate probabilitățile, concertul nr. 2 op. 19).

Beethoven a scris rondoul final al concertului numai cu o zi înainte de «academie»; patru copiști, așezați în anticameră și scîrțiind cu pene de gîscă, au transcris de zor ciornele proaspete ale rondo-ului. La repetiție, Beethoven a trebuit să-și cînte partea lui cu un semiton mai sus, întrucît pianul era acordat cu un semiton mai jos decît instrumentele de suflat. A rezolvat problema aceasta extrem de grea, cu o îndemînare uimitoare.

Wegeler relevă capacitatea excepțională a lui Beethoven de a citi *a prima vista*. „În tempouri repezi notele separate nu pot fi deosebite, — remarcă Beethoven în legătură cu această problemă. Și nici nu-i nevoie: cînd citești repede, nu observi numărul mare de greșeli, numai să știi să citești."

La 16 decembrie din același an a avut loc o «academie» a lui Haydn. Cu toate relațiile încordate dintre bătrînul maestru și Beethoven, Haydn și-a invitat elevul, devenit acum celebru, să ia parte la «academie». Beethoven a executat un concert al său bucurîndu-se de un succes imens.

În aceeași perioadă, orgoliul lui Beethoven a mai avut satisfacția unei victorii. Pentru balul anual al artiștilor, cei mai buni

compozitori ai Vienei scriau dansuri: valsuri, ecossaise, dansuri germane, contradansuri (cadriluri), menuete etc. Dansurile lui Haydn, Kozeluch, Dittersdorf, Süssmayr și ale altor compozitori aveau succes, dar niciodată nu erau executate a doua oară. Dansurilor beethoveniene, scrise în anul 1795, li s-a arătat o prețuire rară: după doi ani ele au fost reluate cu același succes și, mai mult decît atît, tipărite în transcripție pentru pian.

Tot în anul 1795 au apărut cele trei triouri (op. 1) pentru pian, vioară și violoncel, care au repurtat din primul moment un imens succes. La această ediție s-au abonat peste o sută de amatori. Cramer, care audiase la Londra un trio abia apărut, a spus: „Omul acesta ne va compensa pierderea provocată prin moartea lui Mozart".

Un eveniment important în viața și activitatea lui Beethoven a fost turneul de concerte la Praga și Berlin. Tînărul artist, în plină dezvoltare a forțelor lui creatoare, după succesele strălucite în saloanele aristocrației vieneze și în cadrul concertelor publice, plecă în februarie 1796 la Praga, fiind însoțit de prințul Lichnowsky. Cu șapte ani în urmă, același Lichnowsky prezentase publicului din Praga pe Mozart.

Viața artistică a orașului Praga era mai modestă decît cea vieneză. Spectacolele nu aveau un caracter atît de somptuos. În schimb, publicul ceh, adevărat iubitor de muzică, sezisa mai ușor și mai bine fenomenele noi ale culturii muzicale. Creația și interpretarea lui Beethoven atrăseseră atenția generală. De fapt, în fața publicului din Praga n-a concertat, însă aristocrația locală pare-se că l-a apreciat foarte mult și a răsplătit cu generozitate pe tînărul muzician vienez. La 19 februarie, acesta scrie fratelui său: „Treburile mele merg bine, chiar foarte bine. Arta mea îmi atrage stima tuturor și îmi mărește numărul prietenilor... De data aceasta am realizat bani destui."

De la Praga a plecat la Berlin. Capitala prusacă trăia o viață muzicală mult mai puțin amplă decît Viena și nu dispunea de puternice forțe creatoare. Johann Reichardt, unicul compozitor celebru, autor de cîntece și *Singspiel*-uri, fusese exilat din Berlin ca suspect politic și ca simpatizant al revoluției franceze. Muzica instrumentală nu avea mare trecere, în schimb Berlinul se putea mîndri cu un colectiv coral de nouăzeci de oameni, denumit *Singakademie*, unde se executau compoziții corale polifonice de Händel, Johann Sebastian Bach și Fasch — conducă-

torul *Academiei*. Aci înflorea în special muzica bisericească, iar ambii conducători ai *Academiei* — Fasch și Zelter (mai tîrziu, prieten al lui Goethe) — nu căutau cîtuși de puțin să cunoască ideile muzicale înaintate.

Totuși, improvizațiile geniale ale lui Beethoven la curte și în *Academie* au produs un entuziasm neobișnuit. Beethoven a scris două sonate (op. 5) pentru francezul Duport, violoncelist la curtea regelui Prusiei. De altfel Beethoven a rămas nemulțumit de Berlin. Publicul îi apărea «romantic», adică pur și simplu sentimental, superficial: Beethoven era revoltat de faptul că acesta își exprima entuziasmul nu prin ovații, ci prin lacrimi.

Czerny [1] descrie astfel improvizațiile lui Beethoven la Berlin, după cuvintele unor martori oculari: „Improvizația lui era strălucitoare și demnă de admirație în cel mai înalt grad. În orice societate s-ar fi aflat, Beethoven știa să producă asupra fiecărui ascultător o astfel de impresie, încît nici un ochi nu rămînea uscat, iar mulți chiar izbucneau în hohote de plîns... Odată, după ce terminase o improvizație, izbucni într-un rîs puternic, ironizînd pe ascultătorii atît de nestăpîniți în exteriorizarea emoției atît de puternice, a căror cauză era dînsul. „Proștilor! — spuse Beethoven, simțindu-se direct ofensat de asemenea dovezi de simpatie — cine poate trăi printre acești copii alintați?"

În anul 1812 Beethoven povestește personal lui Goethe și Bettinei Arnim: „Auditorii se înghesuiau în jurul meu cu lacrimi în ochi, fără să aplaude. Le-am spus: „Asta nu-i ceea ce dorim noi, artiștii. Noi avem nevoie de aplauze." «Romantismul» berlinezilor a fost una din cauzele care l-au determinat să respingă propunerea regelui Prusiei ca să ocupe un loc de muzician la curtea din Berlin.

Cu muzicienii berlinezi Beethoven nu era în raporturi bune. Zelter, conservator prin convingeri politice, nu-l putea suferi și a hrănit mulți ani aversiunea lui Goethe împotriva lui Beethoven. În ce privește relațiile reciproce cu confrații berlinezi, ne putem da seama și după următorul incident interesant. Odată, Himmel

---

[1] Renumitul pedagog Carl Czerny era pe atunci un copil de șase ani. Mai tîrziu, devenind elevul lui Beethoven, a fost mulți ani de-a rîndul în apropierea marelui compozitor și astfel a putut lăsa numeroase amintiri despre el, în parte publicate în ziare englezești.

— cel mai bun pianist berlinez — improviza în maniera la modă, sentimentală, atît de detestată de către Beethoven. Acesta îl ascultă timp îndelungat și deodată spuse: „Dar cînd veți începe, în fine, să cîntați?“ Drept răspuns la indignarea lui Himmel, Beethoven zise liniștit: „Și eu care credeam că doar preludiați ușor!“ Himmel nu i-a rămas dator. Aparent, păstrînd cu Beethoven relații de prietenie, Himmel ca să se răzbune, îi aduse la cunoștință într-o zi, pe cînd Beethoven era la Viena, că s-a realizat «o nouă invenție» și anume «felinarul pentru orbi». Beethoven dădu crezare acestei absurdități. Manifestînd cel mai viu interes pentru toate invențiile și ideile noi, el a povestit cu un aer înflăcărat prietenilor și cunoscuților despre felinarul făcător de minuni, apoi i-a cerut lui Himmel amănunte. Acesta se prăpădi de rîs pe socoteala credulității naive a compozitorului.

Beethoven părăsi Berlinul în iunie 1796. După toate probabilitățile, a întreprins o călătorie în Ungaria (la Bratislava și Pesta). Vara anului 1796 rămîne pînă în prezent o perioadă puțin clară din viața compozitorului.

Spre sfîrșitul toamnei anului 1796 îl întîlnim din nou la Viena. Situația politică devenise alarmantă. Armatele generalului Bonaparte zdrobiseră pe austrieci în Italia, provocînd panică în sînul guvernului și al comandamentului austriac.

Armatele austriece se retrăseseră și astfel, spre sfîrșitul anului, Viena este inundată de germanii refugiați din Italia. Sosiră și celebrii virtuozi, frații Romberg (violonistul Andrei și violoncelistul Bernhardt), tovarășii lui Beethoven de la capela din Bonn. La începutul anului 1798 ei anunțară o «academie» la Viena. În acele vremuri tulburi publicul se interesa puțin de concerte. Pentru a atrage ascultătorii, era nevoie de ceva deosebit. Frații Romberg îl invitară pe Beethoven să participe și el, și nu s-au înșelat: într-o anumită măsură succesul inițiativei lor a fost asigurat de numele lui Beethoven, care atrăgea întotdeauna publicul.

Compozițiile lui Beethoven încep să fie interpretate din ce în ce mai des. Editorul Artaria, după succesul strălucit al primelor lucrări, anunță la începutul anului 1797 apariția a două sonate *berlineze* pentru violoncel, un trio pentru coarde (op. 3), variațiuni pe un dans rusesc și alte compoziții.

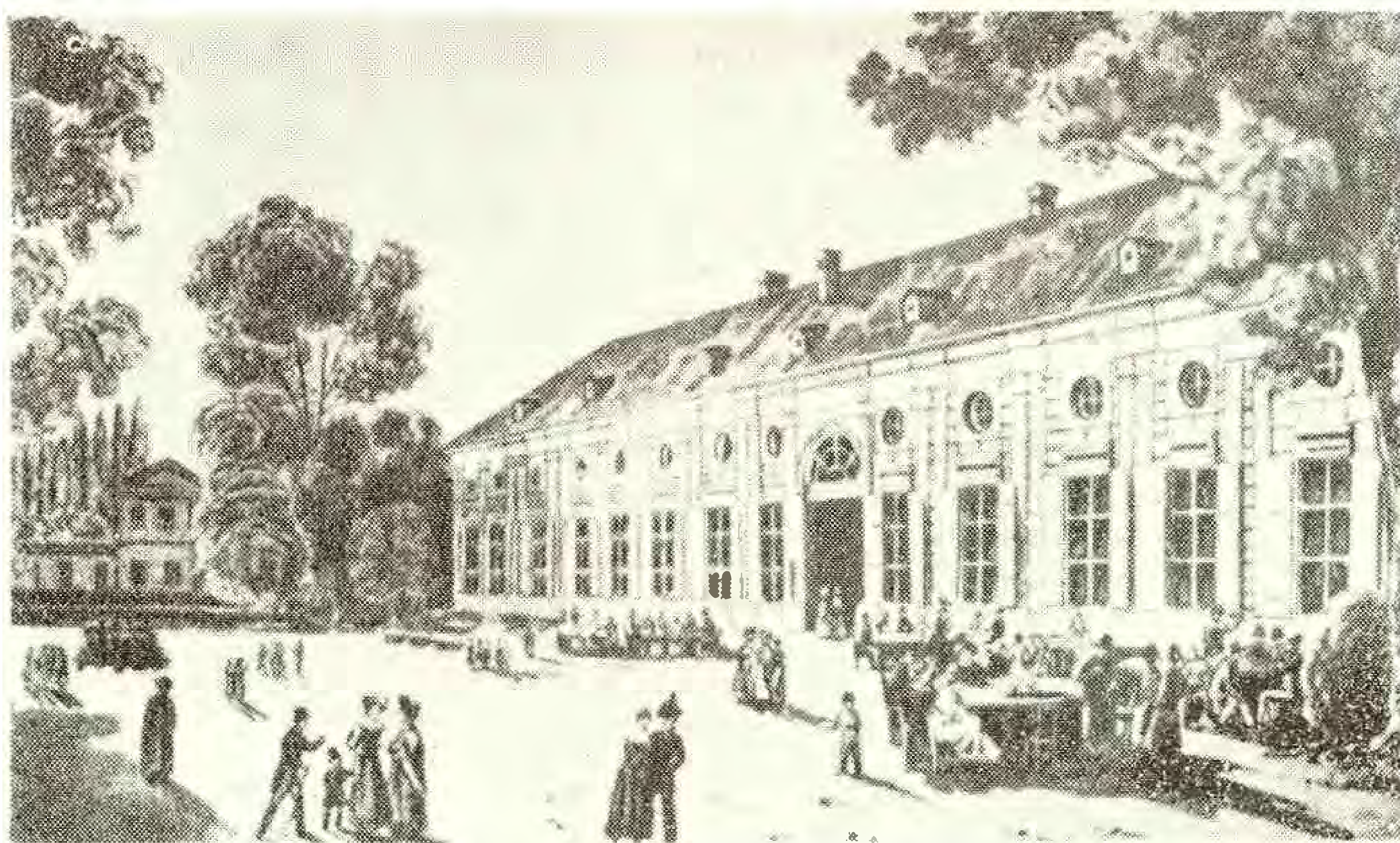
Ca virtuoz, Beethoven ocupă primul loc în viața muzicală nu numai a Vienei, ci și a tuturor țărilor germane. Singurul Joseph Wölffl, un elev al lui Mozart, a putut să rivalizeze cu Beethoven-pianistul. Claritatea și precizia fără asemănare, calmul, grația, sonoritatea nu prea mare dar frumoasă, măiestria tehnică, lipsa «fanteziilor romantice» în genul diminuării duratei sunetelor, atunci la modă (chipurile sub influența sentimentelor năvalnice) — toate acestea făceau cîntatul lui Wölffl să fie unic în genul lui. Dar Beethoven avea o superioritate față de acesta: el nu era numai un pianist desăvîrșit, ci și un creator genial. „Sufletul lui — după expresia unui contemporan — sfărîma toate zăgazurile, scutura jugul robiei și, triumfînd victorios, zbura în spațiul luminos din eter. Cîntatul lui era asemeni izbucnirii nestăvilite a unui vulcan; sufletul său, ba se apleca, destinzîndu-se și rostind tînguiri molcome de durere, ba se ridica din nou, triumfînd deasupra trecătoarelor suferințe pămîntești, găsindu-și mîngîierea liniștitoare numai la pieptul neprihănit al naturii divine". Aceste rînduri pline de încîntare arată impresia pe care o producea cîntatul lui Beethoven asupra ascultătorilor.

Războiul cu Franța porni din nou și se termină printr-o pace rușinoasă pentru Austria, încheiată la Campoformio. Bonaparte își bătu joc fățiș de Austria, cerînd să se înființeze la Viena un teatru francez anume pentru ambasadorul Franței.

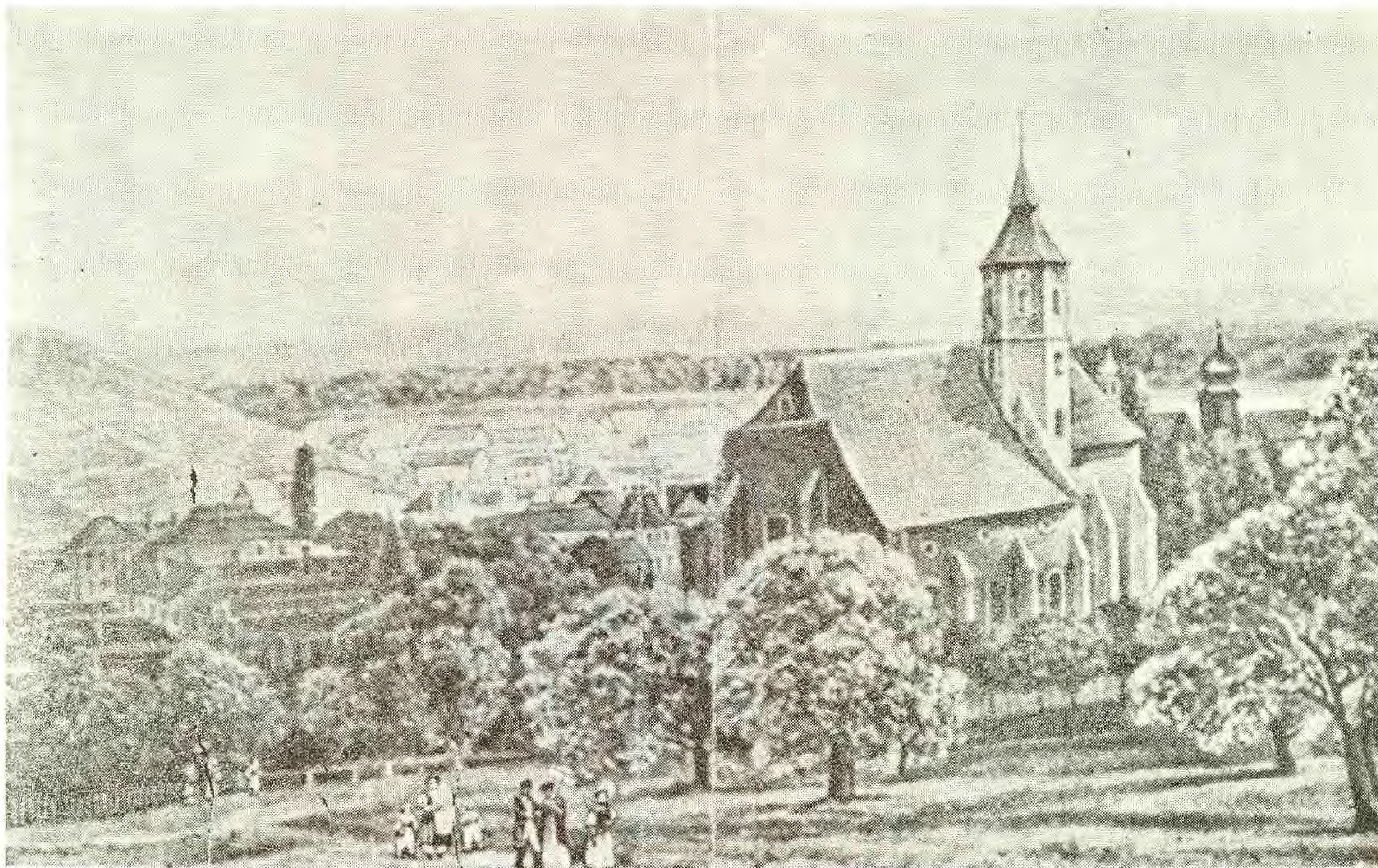
Cel dintîi ambasador la Viena fusese numit tînărul general Bernadotte. Erou din campania austriacă, generalul francez în vîrstă de treizeci și doi de ani, se stabilise la Viena în februarie 1798. Societatea avea față de el o atitudine mai mult decît rezervată. Împăratul nu-l primi, pretextînd că-i bolnav. Așteptînd audiența, Bernadotte trăia foarte retras. Cu toate acestea, Beethoven își făcu drum la palatul ambasadei. Interesîndu-se cu pasiune de Franța revoluționară, el, în taină, era de partea dușmanilor Austriei imperiale. Desele întîlniri cu Bernadotte au dus la legarea prieteniei muzicianului de douăzeci și șapte de ani cu ambasadorul și cu cunoscutul violonist parizian Rodolphe Kreutzer, care-l însoțea pe reprezentantul Franței la Viena. Pe atunci, Beethoven credea în misiunea eliberatoare a campaniilor lui Bonaparte. După șapte-opt ani, își schimbă foarte mult atitudinea față de ocupanții francezi. Între timp, noua prietenie se cimenta și numai o întîmplare neașteptată i-a despărțit pe cei



Piaţa universităţii din Viena la sfîrşitul secolului XVIII
(gravură de epocă în culori)



Sala de concerte la Augarten



Vedere generală din Heiligenstadt
(gravură de Herstmeyer)



Aleea lui Beethoven la Heiligenstadt



Pagina de titlu a Simfoniei Eroice cu dedicația ștearsă, care fusese făcută lui Napoleon Bonaparte

doi amici. După două luni de la sosire, Bernadotte înălţă deasupra clădirii ambasadei drapelul tricolor al Franţei revoluţionare. Faptul a dus la o «revoltă a poporului» creată artificial de guvern şi ambasadorul a trebuit să părăsească Viena.

Trebuie să ne dăm seama că discuţiile lui Beethoven cu Bernadotte nu s-au limitat la temele muzicale, ci s-au referit şi la probleme de ordin politic. Bernadotte, fiul unui avocat francez de provincie, promovat de evenimentele revoluţionare într-un post de seamă, era produsul real al revoluţiei burgheze şi prin aceasta, impunea compozitorului democrat. Posibil ca Beethoven să fi primit primul imbold de a scrie revoluţionara Simfonie *Eroică* tocmai sub influenţa întîlnirilor cu Bernadotte.

Violonistului Kreutzer, Beethoven i-a păstrat o mare stimă, consacrîndu-i mai tîrziu celebra Sonata *Kreutzer* (op. 47). Din păcate, germanul franţuzit Kreutzer avea o atitudine arogantă faţă de muzicienii germani.

Succesele artistice ale lui Beethoven au continuat, cu toată situaţia politică încordată. În anul 1798 el dă un concert la Praga şi apare de două ori în public, interpretînd două concerte pentru pian (op. 15 şi 19); aceste compoziţii mai poartă pecetea tradiţiei lui Haydn, dar ele respiră o vigoare autentic beethoveniană (mai cu seamă în rondoul din primul concert, scris după cel de-al doilea); totodată, Beethoven execută graţioasa sonată nr. 2 (op. 2 nr. 2 în *la* major) şi diferite variaţiuni. Unul din cei mai buni muzicieni din Praga, celebrul pedagog de mai tîrziu Wenzell Tomasek, pe atunci încă tînăr, l-a numit pe Beethoven „un titan între pianişti" [1].

În anul 1799 Beethoven se întîlneşte cu virtuozii cei mai de seamă — contrabasistul Dragonetti cu care interpretează sonata sa pentru violoncel, şi pianistul John Cramer. Dragonetti într-atît îl încîntă pe Beethoven, executînd la contrabas cu o precizie ideală partea violoncelului din sonata compozitorului, încît acesta, sărind de la locul său, îmbrăţişă cu căldură şi contrabasul şi pe contrabasist. Contrabasiştii de orchestră pe care

---

[1] În anul 1798, în timpul şederii lui Beethoven la Praga, s-a petrecut următoarea întîmplare: o doamnă îl întrebă dacă ascultă des operele lui Mozart. Beethoven, căruia nu-i displăceau glumele şi mistificările, răspunse: „Nu, doamnă, nu le cunosc. În general, nu ascult cu plăcere muzica străină, temîndu-mă să nu aduc vreo pagubă propriei mele originalităţi." Asemenea glume din partea lui au făcut să se vorbească despre înfumurarea excesivă a lui Beethoven.

Beethoven îi denumea cu dispreț «sacagii», au resimțit curînd efectele cunoștinței lui Beethoven cu Dragonetti. Contrabasul, care nu se bucura de atenția compozitorilor și care în mod obișnuit nu era în orchestră o partidă independentă [1], a atras de atunci atenția lui Beethoven, a ridicat interesul acestuia față de instrument și exigențele față de măiestria contrabasiștilor.

Întîlnirile cu Cramer de asemenea s-au dovedit binefăcătoare. Pianistul englez a fost unul dintre primii muzicanți din Europa care a apreciat după merit noul limbaj al lucrărilor lui Beethoven. Admirator al lui Johann Sebastian Bach, Cramer și-a scris studiile pentru pian — cunoscute și astăzi — în scopul de a ușura studierea și înțelegerea preludiilor și fugilor lui Bach. Studiile lui Cramer au exercitat o oarecare influență și asupra tehnicii componistice a lui Beethoven. În fine, maniera de a cînta a lui Cramer, deosebită nu numai prin tehnica excepțional de bogată, ci și prin gustul, prin expresivitatea ei nobilă, entuziasmează într-atît pe Beethoven, încît Cramer rămîne singurul pianist pe care îl recunoștea ca atare, fără nici o rezervă. La rîndul său, Cramer îl considera pe Beethoven un pianist fără egal, mai cu seamă după ce-i ascultase improvizațiile.

Mai tîrziu, amintindu-și de Beethoven, Cramer s-a arătat mult mai rezervat. Maniera acestuia de a cînta o găsea inegală. „Aceeași compoziție, Beethoven o cînta în mai multe feluri, — spunea el — astăzi, cu avînt și expresivitate caracteristică, mîine — capricios pînă la obscuritate, adeseori confuz." De asemenea îi dezaproba opiniile politice radicale. În această privință, Beethoven puțin s-a sinchisit toată viața, și este limpede că numai aci trebuie căutat motivul rezervei lui Cramer.

Un alt pianist minunat și compozitor renumit, de care Beethoven s-a apropiat un timp, a fost tînărul Hummel, elev răsfățat al lui Mozart, care a debutat la Viena în primăvara anului 1799 în cadrul «academiei» lui Schuppanzigh. Adolescentul se întîlnea des cu Beethoven care îl trata prietenește. După cîțiva ani s-au despărțit brusc — din cauza unui lucru de nimic, așa cum se întîmpla adeseori la Beethoven — reînnoindu-și prietenia numai cu puțin înainte de moartea marelui compozitor.

[1] La Mozart și Haydn, contrabasul era doar o dublare a violoncelului cu o octavă mai jos.

Individualitatea acestor doi artiști este cu totul diferită: maestru fin, Hummel a creat multe piese de virtuozitate salonardă în stil «brilliant» de filigran, și sentimental. Maniera lui de a cînta, plină de eleganță, dar lipsită de profunzime și cantabilitate în redarea melodiei, a rămas străină lui Beethoven, exponentul stilului eroic al interpretării la pian. Probabil că Hummel nu și-a dat seama de întreaga însemnătate a creației beethoveniene.

Dintre oamenii apropiați lui Beethoven, în acești ani ai tinereții, doi și-au cîștigat o însemnătate excepțională. Unul este studentul în teologie Karl Amenda, care a avut o atitudine deosebit de prietenoasă și plină de devotament față de Ludwig, fiind timp de trei ani (între 1796—1799) cel mai apropiat prieten al lui. Compozitorul nu s-a certat niciodată cu dînsul, iar, după ce, în anul 1799, Karl pleacă în patrie, în Kurlanda, unde devine pastor, continuă să întrețină cu el raporturi calde, sincere. Scrisorile către Amenda, ce s-au păstrat, pun în lumină trăsăturile cele mai nobile ale lui Beethoven-omul.

Un alt prieten dintre cei mai devotați ai compozitorului a fost Zmeskal von Domanovetz, funcționar la cancelaria curții maghiare din Viena, violoncelist, un obișnuit al seratelor muzicale din casa prințului Lichnowsky. Beethoven s-a folosit larg de serviciile grijuliului Zmeskal, care îi ascuțea penele de gîscă, îi căuta slugi și gazde, îi executa tot felul de porunci și se supunea fără murmur cerințelor și chiar capriciilor compozitorului. În general, Beethoven a găsit la Viena prieteni plini de abnegație, care l-au ajutat pe măsura puterilor lor și prin aceasta i-au înfrumusețat viața singuratică și nu lipsită de griji.

VIII

Cea dintîi «academie». Elevii

În decurs de cinci ani (1795—1799) Beethoven creează numeroase și variate lucrări. Cele mai importante dintre ele sînt sonatele pentru pian. Trăsăturile caracteristice pentru creația compozitorului se observă chiar în primele trei sonate (op. 2) din anul 1796. În anii 1797—1799 compune trei sonate pentru pian (op. 10), sonata pentru pian și vioară (op. 12), trei triouri de coarde (op. 9), care se situează printre cele mai bune lucrări ale tînărului Beethoven, apoi un trio (op. 11) pentru pian, clarinet și violoncel, un rondo pentru pian (op. 51, nr. 1).

Unele din aceste lucrări mai păstrează amprenta artei «galante» a saloanelor, dar în același timp se resimte în ele atît forța cît și umorul beethovenian.

Tot pe atunci se maturizează și ideile excelentelor cvartete de coarde (op. 18) și ale Simfoniei I, lucrări care inaugurează un stil instrumental cu adevărat nou.

În primăvara anului 1800 amatorii de muzică vienezi au avut o bucurie citind «anunțul» unui concert, publicat în *Wiener Zeitung:* „După ce direcția imperială-regală a teatrelor curții a oferit dlui Ludwig van Beethoven dreptul de a folosi sala teatrului național al curții, susnumitul anunță onoratul public fixarea datei de 2 aprilie pentru concertul său."

Acest concert a fost un mare eveniment în viața muzicală a capitalei. Cel mai bun pianist al Germaniei anunță pentru prima oară, la vîrsta de treizeci de ani, o «academie» proprie. Puțini se hotărau pe atunci să ia o inițiativă atît de îndrăzneață și numai cîțiva erau în stare să atragă cu numele lor publicul.

Marea «academie» a unui virtuoz sau cîntăreț celebru se deosebea de concertele obișnuite ale soliștilor din vremea noastră. Pe atunci, o «academie», la care participau și soliști din afară,

începea cu o mare piesă pentru orchestră. Dacă o «academie» era organizată de un pianist, cea mai mare parte a concertului o forma improvizația. Dacă concertistul era în același timp și compozitor (este știut că în majoritatea lor pianiștii timpului scriau muzică) atunci partea cea mai mare a concertului se compunea din lucrări originale. O «academie» ținea nu mai puțin de patru ore, de obicei de la orele șase jumătate pînă la zece jumătate seara. Dacă vreun mare senior simpatiza pe artist, îi cumpăra majoritatea biletelor, oferindu-i bani și daruri prețioase.

La hotarul dintre secolele XVIII—XIX, în Germania, încă nu existau acele largi straturi ale unui public muzical. care să fi putut crea artistului un nume fără concursul nobilimii. Abia mai tîrziu publicul larg capătă un mare rol în viața muzicală. În cele din urmă cel ce a fost în măsură să aprecieze cum se cuvine opera creatoare a lui Beethoven a fost tot publicul provenit din masele largi.

În marile sale «academii» vieneze, puține la număr, Beethoven a văzut înainte de toate mijlocul de a face cunoscute marelui public noile sale lucrări. Iată programul concertului din 2 aprilie 1800:

„I. Simfonie a defunctului capelmaistru Mozart.
II. Arie din *Creațiunea,* compoziție a domnului capelmaistru princiar Haydn — cîntată de domnișoara Saal.
III. Mare concert pentru pian, compoziție proprie — execută domnul Ludwig van Beethoven.
IV. Septet pentru patru instrumente cu coarde și trei de suflat, dedicat cu toată supunerea majestății sale împărătesei și compus de L. van Beethoven [urmează numele executanților în frunte cu violonistul Schuppanzigh].
V. Duet din *Creațiunea* — cîntă domnul și domnișoara Saal.
VI. Domnul L. van Beethoven va improviza la pian.
VII. Noua și marea simfonie pentru orchestră mare, compusă de domnul L. van Beethoven."

Executarea lucrărilor noi, neobișnuite pentru muzicanți și ascultători, a constituit întotdeauna o problemă grea și de mare răspundere. Primele interpretări ale marilor lucrări beethoveniene, pline de idei muzicale noi și îndrăznețe, rareori se întîmpla să

iasă bine. Spiritul revoluționar al artei lui Beethoven intîlnea rezistența surdă, iar uneori fățișă, din partea multor muzicanți-interpreți și atitudinea ostilă a auditorului monden care umplea lojile marilor «academii». De aceea, toate «academiile» mari de la Viena ale lui Beethoven, începînd cu concertul din 2 aprilie 1800 și sfîrșind cu ultimele «academii» din 7 și 23 mai 1824, cînd a fost executată pentru prima oară Simfonia IX, au dat naștere la fricțiuni mai mult sau mai puțin acute între compozitor și executanți, ele trezind adeseori nedumerirea publicului și aproape întotdeauna atacuri violente din partea presei.

La «academii» erau angajate de obicei orchestre de operă lipsite de deprinderea de a interpreta o muzică simfonică complicată. Marile opere simfonice ale lui Beethoven prezentau pentru aceste orchestre dificultăți, ce creșteau an de an. Trebuie să adăugăm și atitudinea de simpli meșteșugari a orchestranților față de îndatoririle lor, intrigile dintre rivali și, în sfîrșit, stîngăcia uimitoare a lui Beethoven în relațiile sale cu oamenii. La repetiții era adeseori brutal cu executanții, ajungînd pînă acolo încît și-i ridica împotrivă. Concentrat asupra ideilor sale artistice, Beethoven nu ținea seamă nici de orgoliul interpreților, nici de necesitatea de a întreține relații «diplomatice» cu administrația, din care cauză la repetițiile pentru prima «academie» orchestra operei italiene a acompaniat neglijent pe soliști și a executat prost partea a doua a simfoniei.

Presa a avut o atitudine foarte binevoitoare față de «academia» lui Beethoven. Totuși, Simfonia I a trezit oarecari critici. Cronicarul lui *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig scrie: „Simfonia se distinge prin măiestrie, prin noutate și prin bogăție de idei; instrumentele de suflat sînt însă întrebuințate în număr prea mare, astfel încît rezultă mai curînd o muzică de suflători, decît sonoritatea unei mari orchestre simfonice." Cît de ridicolă va părea această recenzie peste cinci ani, după prima executare a Simfoniei *Eroice!* De altfel, nu putea fi vorba aci de numărul mare al suflătorilor, ci de contrastele puternice dintre partida instrumentelor cu coarde și cea a instrumentelor de suflat, care au surprins auditorii prin noutatea și forța lor, încă de la Simfonia I.

În cealaltă parte a programului, cronicarul nu observă nici un defect: „În sfîrșit domnul Beethoven a reușit să obțină sala teatrului. Aceasta a fost, într-adevăr, pentru multă vreme cea mai interesantă «academie». Beethoven a executat un concert propriu,

care are multe merite, mai cu seamă în primele două părți. După aceea, a fost executat un septet, scris cu mult gust și simțire. În fine, Beethoven a improvizat cu măiestrie..."

Peste două săptămîni, la 18 aprilie, Beethoven participă la «academia» renumitului cornist ceh Johann Wenzell Stich, care l-a uimit cu virtuozitatea sa. Într-un termen neobișnuit de scurt, doar în cîteva zile, Beethoven scrie pentru acesta unica sa lucrare pentru corn — sonata op. 17. Din cauza grabei, transcrie cu note exacte numai partea cornului, notîndu-și partitura pianului doar cu cîteva hieroglife. Așa proceda cînd avea de pregătit în grabă o partitură pentru pian. Sonata a avut un mare succes și, în stagiunea următoare, ambii parteneri au executat-o din nou în cadrul concertului cîntăreței diletante Kristina Franck, o prietenă a lui Beethoven.

În anul 1800 Beethoven întîlnește un rival puternic, în pianistul parizian Daniel Steibelt, un virtuoz renumit, dar un artist superficial. Dacă n-a fost propriu-zis creatorul, în orice caz el a fost maestru al unui prelung *tremolo,* cu ajutorul căruia știa să producă impresia apropierii sau îndepărtării furtunii, a sunetului clopoțeilor etc. Deși compozițiile lui Steibelt se deosebeau printr-o sărăcie de concepții, de idei, ca și printr-o muzică palidă și banală, ele s-au bucurat de un succes enorm în marile orașe ale Europei[1].

Pianistul parizian la modă s-a întîlnit cu Beethoven la Viena, în palatul contelui Fries. Steibelt execută cu succes o «improvizație» a sa dinainte învățată. După ce a terminat-o, publicul roagă pe Beethoven să cînte și el. Deși nimeni nu rostise cuvîntul «competiție», a fost limpede pentru toată lumea că începuse o întrecere între cei doi pianiști. Beethoven s-a înfuriat; se indigna profund întotdeauna cînd se ciocnea de orice artă falsă, de tot ce este superficial, exagerat și mărunt atît în artă, cît și în viața de toate zilele. După improvizația lui Steibelt urma să aibă loc excutarea unui cvintet al lui de pian. Pupitrele cu note au fost puse la locul lor. Beethoven apucă partitura pentru violoncel a cvintetului, o așează de-a-ndoasele, execută cu un singur deget o

[1] Succesul lui Steibelt era condiționat de altfel nu numai de tehnica lui pianistică. De obicei el invita doamnele de societate să-l acompanieze cu tamburinele. Ele luau lecții la acest instrument de la soția lui în schimbul unei remunerații grase. Toate turneele lui Steibelt erau însoțite de un car plin cu tamburine pe care le vindea în orașele pe unde concerta.

succesiune absurdă de sunete ce rezultau din poziția inversă a notelor și după aceea s-a dedat improvizației pe această pretinsă temă. Steibelt se strecură nevăzut și nu putu să uite niciodată ofensa adusă. Iar prin saloanele muzicale se răspîndi vestea unei noi victorii a lui Beethoven. Steibelt trebui curînd să părăsească Viena.

Beethoven a petrecut vara anului 1800 în sătulețul Döbling. În fiecare vară el părăsea orașul cu căldurile lui mari și își petrecea vacanța în împrejurimile Vienei, numai rareori plecînd în locuri mai îndepărtate — în Cehia, Ungaria — la stațiuni climaterice. Mai mult ca orice îl atrăgeau satele cu locuitori puțini, răcoarea pădurilor, cîmpiile nemărginite și peisajul îndepărtat al lanțurilor de munți. Toate acestea țineau locul într-o măsură oarecare întinderilor vaste ale Rhinului. Plimbările îndelungate prin Pădurea Vieneză[1], viața de la țară, lipsa de griji și singurătatea totală aveau o influență binefăcătoare asupra lui. Aproape fiecare vară petrecută la țară aducea noi și mari opere muzicale.

Aristocrația Vienei pleca, odată cu începerea verii, la domeniile proprii. Iar familiile de intelectuali căutau, ca și Beethoven, un refugiu prin satele din împrejurimi. La Döbling, Beethoven a avut ca vecini pe soția cunoscutului avocat vienez Grillparzer, cu copiii. În acea vară Beethoven nu numai că a compus, dar a și cîntat mult și pasionat, atrăgînd atenția vecinilor. Franz, fiul de nouă ani al lui Grillparzer, poetul romantic german de mai tîrziu, urmărea cu atenție accentele puternice ale muzicii beethoveniene, iar mama acestuia asculta pur și simplu lipindu-și urechea de ușă. Beethoven nu putu să suporte o asemenea «atenție». Într-o zi, simțind în timpul cîntatului un foșnet, compozitorul se opri, sări de pe scaun și deschise brusc ușa. Știind că este ascultat pe după uși, n-a mai cîntat toată vara și nici o implorare sau scuză din partea vecinei n-au putut să-i schimbe hotărîrea.

Tot atunci, termină una din cele mai frumoase lucrări — Concertul III pentru pian, executat pentru prima oară abia peste cîțiva ani.

Spre toamnă, cercul lui de prieteni se lărgește. Noul său elev, cehul Doletzalek în vîrstă de douăzeci de ani, violoncelist și pianist, mai tîrziu celebru pedagog la Viena, devine unul dintre

[1] *Wiener Wald* — împrejurimile Vienei la sud-vest de oraș.



Karl Czerny
(gravură de Mayer)



Ferdinand Ries
(gravură de Hoff)



Karl Amenda
(desen din anul 1798)



Ignaz Moscheles
(gravură de Mayer)



Antonin Reicha
(desen de Kunis, anul 1825)

cei mai devotați prieteni ai lui Beethoven. În anul următor (1801) sosesc aci vechii săi prieteni de la Bonn, Stephan Breuning și Antonin Reicha.

Dragostea mișcătoare a lui Breuning față de Beethoven, personalitatea distinsă a acestui prieten din tinerețe, faptul că era gata oricînd să-și asume grijile care împovărau viața marelui compozitor, au fost menționate de toți biografii. Breuning era mîndru de prietenul său și devenea modest în prezența lui. Om de o inteligență vie care-și însușise cele mai bune tradiții literare, Breuning l-a ajutat mai tîrziu pe Beethoven să refacă libretul operei *Fidelio,* dovedind față de geniul beethovenian o înțelegere rară pentru acele vremuri.

În scurt timp Antonin Reicha reușește să ocupe la Viena o situație bună. Operele acestuia sînt prezentate la curte și numele lui se bucură de stima generală. Reicha a scris că el și Beethoven au fost nedespărțiți timp de paisprezece ani (între 1785—1792 și 1801—1808). Avem motive să presupunem că temeinicele cercetări teoretice ale lui Reicha în domeniul armoniei l-au ajutat pe Beethoven să-și îmbogățească mijloacele de expresie muzicală. Antonin Reicha a fost unul dintre acei remarcabili muzicieni cehi, cărora cultura germană le datorează mult. Kozeluch și familia Benda, Joseph și Antonin Reicha, Alois Förster, majoritatea artiștilor celebrei capele de la Mannheim și mulți alți cehi, aducînd înnoiri în condițiile grele ale absolutismului german, au avut contribuția cea mai de preț la promovarea artei muzicale universale.

La sfîrșitul anului 1801, sosește la Viena, venind de la Bonn, tînărul Ferdinand Ries, în vîrstă de șaptesprezece ani, fiul talentatului violonist și maestru de capelă Franz Ries, prieten apropiat al familiei Beethoven. Tînărul Ries cînta minunat la pian, la violoncel și vioară și avea darul compoziției. El sosi la Viena doar cu șapte taleri în buzunar și se duse la Beethoven cu o scrisoare de la tatăl său. Beethoven îl primi cu foarte multă simpatie și, citind scrisoarea, zise: „Transmite tatălui d-tale că n-am să uit niciodată cum mi s-a prăpădit mama!“[1]

În general, Beethoven preda lecții în silă, dar pe Ries îl pregătea conștiincios, atent și plin de răbdare, obligîndu-l să

[1] În clipele grele din viața familiei Beethoven, Franz Ries a avut față de aceasta o atitudine plină de solicitudine.

repete o piesă de zece ori la rînd. Fără să dea mare atenție deficiențelor tehnice ale cîntatului lui Ries, urmărea cu minuțiozitate interpretarea corectă a lucrărilor. Deficiența tehnică o considera un incident, dar interpretarea incorectă „o ignoranță, o lipsă de simț și de atenție". Acest elev al lui Beethoven nu și-a urmat maestrul. Cîntatul lui Ries, potrivit amintirilor contemporanilor, era plin de măiestrie, cizelat, însă rece. Mai tîrziu, Ries s-a stabilit la Londra, unde și-a cîștigat un prestigiu profesional bine meritat.

Beethoven se comporta întotdeauna cu dragoste față de compatrioții săi. Wegeler, Breuning, Ries i-au rămas prieteni devotați; el îi punea înaintea «prietenilor vienezi», pe care îi considera perfizi. Bonn-ul, Rhinul, imaginile din tinerețe, locurile natale, erau permanent vii în amintirea lui. Închipuirea sa atribuia locuitorilor de la Bonn calități deosebite. Nefiind atras de Viena, tînărul muzician avea nostalgia malurilor Rhinului. Dar visul de a le revedea nu s-a realizat niciodată . . .

Aproape odată cu Ferdinand Ries, și-a făcut apariția la Beethoven și Carl Czerny, un copil foarte înzestrat. În 1800, cînd avea nouă ani, a concertat pentru prima oară în public la Viena, executînd un concert pentru pian de Mozart. Încă de mic, copilul a trăit în mijlocul muzicanților profesioniști. Tatăl lui, Wenzell Czerny, ceh, era un pedagog muzical capabil, conștiincios și foarte erudit. În casa lui se adunau cei mai buni muzicieni ai capitalei.

Convins de aptitudinile excepționale ale fiului, Wenzell Czerny l-a prezentat lui Beethoven. Locuința compozitorului a produs asupra lor impresia unei case părăsite: peste tot lucruri împrăștiate în dezordine, hîrtiile la fel și nici un scaun întreg la locul lui. Au fost primiți de un om cu părul vîlvoi, nebărbierit, cu fața brună, îmbrăcat într-o scurtă de blană gri-închis și pantaloni de aceeași culoare. Copilul îl luă drept Robinson Crusoe. Dar era Beethoven în persoană. După ce ascultă atent cîntatul micului Carl, consimți să-i dea lecții.

Beethoven aprecia mult aptitudinile lui Czerny. La 7 decembrie 1805 compozitorul îi eliberează o adeverință în care menționează „succesele excepționale" ale copilului de paisprezece ani și „memoria muzicală demnă de admirat" a acestuia. Czerny executa pe dinafară toate compozițiile apărute ale lui Beethoven. Prințul Lichnowsky îl punea pe Czerny să-i cînte de două ori pe

săptămînă lucrările compozitorului lui preferat, indicîndu-i doar numărul de opus și Czerny începea imediat să execute piesa respectivă. De altfel, Beethoven nu era de acord cu cîntatul pe dinafară. El spunea despre Czerny: „Chiar dacă în general cîntă corect, totuși se va dezvăța să citească repede după note, pierzînd în același timp și exprimarea corectă."

Beethoven interzicea categoric orice schimbare, cît de neînsemnată a textului autorului. Nu făcea excepții nici pentru prieteni. Odată, prin anul 1815, pe cînd executa partea pentru pian a unui cvintet beethovenian, Czerny își permise unele mici devieri de la text. Beethoven își dojeni elevul în public. Este adevărat, compozitorul regretă, ca de obicei, chiar a doua zi, explozia de mînie, scriindu-i lui Czerny o scrisoare: „Trebuie să dai iertare autorului care a vrut să-și audă compoziția executată precis, așa cum a scris-o".

Printre elevii săi devotați, primul loc îl ocupă Ries și Czerny; dar cîntatul lor nu satisfăcea pe compozitor niciodată. Ulterior, acestora li s-a adăugat tînărul Moscheles, renumitul pianist, compozitor și pedagog de mai tîrziu. Toți trei recunoșteau principiile beethoveniene de interpretare muzicală, dar niciunul n-a moștenit în această privință forța eroică a maestrului lor. În schimb, au făcut biografilor lui Beethoven un serviciu incalculabil: au scris mult despre dînsul, aducînd lumină în jurul personalității compozitorului cu mult mai bine și mai complet decît alți contemporani.

Principiile de bază ale interpretării beethoveniene au fost însușite și redate, cu o perfecțiune inegalabilă, numai de către o elevă a compozitorului, Dorothea Ertmann, cea mai bună pianistă a Germaniei. A învățat la Beethoven în același timp cu Czerny și Ries. După 1803, se pare că lecțiile au fost întrerupte, dar legăturile compozitorului cu eleva de odinioară au rămas cordiale pînă la plecarea ei din Viena în 1818, cînd soțul acesteia, maior în armata austriacă, a fost mutat la Milano. Beethoven era entuziasmat de interpretarea Dorotheei Ertmann și o numea în glumă pe Dorothea, Cecilia lui[1]. Ei i-a dedicat minunata sonată nr. 28 op. 101.

---

[1] Cecilia — sfîntă catolică, protectoarea muzicii, este înfățișată de obicei cîntînd la orgă.

Iată ce scrie Reichardt despre această pianistă extraordinară: „Figura înaltă, prestantă, înfățișarea frumoasă și plină de însuflețire, au trezit în mine îndată ce am văzut această femeie distinsă o curiozitate încordată, fiind zguduit de felul cum a interpretat o sonată beethoveniană. N-am înîlnit niciodată îmbinarea unei asemenea forțe cu gingășia cea mai pătrunzătoare, nici chiar la cei mai mari virtuozi. În fiecare vîrf de deget — un suflet care cîntă, iar în ambele mîini, la fel de perfecte și la fel de sigure, — o astfel de forță, o astfel de stăpînire a instrumentului, care îl face în același timp și să cînte, și să vorbească, redînd tot ce are arta mai mare și mai frumos. Marea artistă imprima instrumentului întreaga simțire a sufletului ei, făcîndu-l să dea efecte pe care alte mîini probabil cu greu le-ar fi putut scoate." Reichardt a fost deosebit de uimit de felul cum Dorothea Ertmann a executat Sonata *Lunii*.

Felix Mendelssohn-Bartholdy a vizitat pe soții Ertmann la Milano, în anul 1831, patru ani după moartea lui Beethoven. Dorothea i-a povestit că după ce-și pierduse ultimul copil și era nefericită, Beethoven a invitat-o la dînsul și i-a spus: „Am să discut cu d-ta prin intermediul muzicii". „El a improvizat o oră întreagă și în cele din urmă m-am liniștit."

Excelenta pianistă a lăsat în istoria interpretării muzicale o urmă mult mai puțin vizibilă decît numeroși dintre colegii ei de sex masculin, fapt care se explică prin poziția socială a femeii în acea vreme. Și totuși, făcînd abstracție de îngrădirea activității artistice impusă de saloane, Dorothea Ertmann a intrat în istorie ca cel mai bun dintre interpreții de atunci ai operelor lui Beethoven.

IX

O boală grea. Editorii. Presa

După plecarea lui Karl Amenda din Viena, Beethoven resimte mult lipsa celui mai bun prieten al său. Lui celui dintîi îi mărturisise într-o scrisoare nenorocirea groaznică, ce o ascunsese cu mare grijă de cei ce-l înconjurau.

„Tu nu faci parte dintre prietenii vienezi, nu, tu ești unul dintre acei care se nasc pe pămîntul patriei mele. Cît de des doresc să te văd lîngă mine. Beethoven al tău este foarte nenorocit. Să știi că partea cea mai nobilă a ființei mele, auzul, mi-a slăbit foarte mult. Simțeam simptomele încă pe timpul cînd locuiam împreună, dar ți-am ascuns acest lucru. Iar acum merge din ce în ce mai rău. Voi putea oare să mă vindec — este o problemă de viitor... Nu-mi rămîne decît speranța, cu toate că mă îndoiesc, — fiindcă aceste boli fac parte dintre cele într-adevăr incurabile..." (1 iunie 1801).

Boala este descrisă mult mai amănunțit în scrisorile trimise lui Wegeler la 29 iunie și 16 noiembrie 1801. Beethoeven nu se adresează numai vechiului tovarăș credincios, ci și iscusitului și eruditului profesor de medicină. „Iată, sînt trei ani (din 1798) de cînd auzul îmi slăbește din ce în ce mai mult." Medicii au atribuit slăbirea auzului îmbolnăvirii cavității abdominale. Beethoven suferea încă de tînăr de această boală, apărută probabil ca urmare a unui greu tifos, avut în vara anului 1796. Toată viața s-a plîns de colici, „boala lui obișnuită" — cum spunea dînsul.

Nici băile, nici uleiul de migdale, nici piiulele nu i-au îmbunătățit auzul. „Zi și noapte am în urechi un zgomot și un vîjîit continuu. Pot spune că viața mea este de plîns; sînt doi ani de cînd evit orice societate... Dacă aș avea o altă meserie, ar mai merge, dar cu specialitatea mea, sînt într-o situație îngrozitoare; pe de altă parte, ce vor spune dușmanii mei, destul de

numeroși? Ca să-ți dau o idee despre surzenia mea stranie, îți voi spune că la teatru sînt silit să stau în imediata apropiere a orchestrei, ca să înțeleg graiul sau cîntatul actorului. Sunetele acute ale instrumentelor și vocilor nu le aud dacă mă aflu la o oarecare distanță; este de mirare că sînt oameni care nu observă acest lucru în timpul convorbirii: mă consideră distrat, după cum chiar și sînt adeseori. Altădată abia îl pot auzi pe cel care îmi vorbește încet; e adevărat, sunetele le disting, dar nu și cuvintele; și totuși, cînd mi se vorbește tare, îmi este și mai insuportabil... Adeseori mi-am blestemat existența; Plutarh m-a învățat să mă resemnez. Resemnare! Ce trist refugiu și totuși singurul care-mi rămîne."

Peste cîteva luni Beethoven îi scrie lui Wegeler că medicul său, Währing, i-a prescris un tratament foarte chinuitor și anume lipitori pe mîini. Compozitorul se sfătuiește cu prietenul să schimbe medicul: vrea să înceapă tratamentul la profesorul Schmidt. „Nu-l schimb cu dragă inimă, — scrie el — dar, mi se pare că Währing este un practician îngust, el nu-și însușește idei noi, citind." În continuare, vorbește despre «galvanism», prin care s-ar fi vindecat un copil surdo-mut. Iată tot ce știm despre începuturile grelei sale boli.

Surzenia făcea progrese. Cel dintîi a observat-o Ries în anul 1802. Plimbîndu-se prin pădurea din apropierea satului Heiligenstadt, unde locuia vara compozitorul, Ries îi atrase atenția asupra unei interesante melodii de fluier ciobănesc. „Timp de o jumătate de oră Beethoven nu reuși să audă nimic și deveni neobișnuit de tăcut și posomorît, cu toate că l-am încredințat că nici eu nu mai auzeam, chipurile, nimic (ceea ce nu era adevărat)."

Oricît de mult căuta Beethoven să-și ascundă boala, peste cîțiva ani surzenia progresase atît de mult, încît înceta să mai fie o taină. În anii 1814—1816 surzise în așa măsură, încît nu mai putea percepe vorbirea și a fost nevoit să întrebuințeze caietele de conversație.

Problema surzeniei lui Beethoven cuprinde o literatură vastă. De cele mai multe ori boala este atribuită sclerozei. Totuși, caracterul surzeniei lui Beethoven exclude această presupunere, după cum nici tifosul, nici gripa, nici comoția cerebrală sau alte cauze prezentate în literatură nu lămuresc pierderea auzului, care a apărut și a evoluat astfel cum a descris-o însuși compozitorul.

Trebuie să ne referim la punctul de vedere al lui Romain Rolland, enunțat împreună cu medicul parizian Marage. Pînă la apariția surzeniei, auzul lui Beethoven se distingea printr-o finețe neobișnuită și printr-o sensibilitate rară. Atenția excesivă, ca o obsesie, care formează particularitatea procesului creator al lui Beethoven, a dus — după părerea lui Romain Rolland și Marage — la oboseala prea mare a creierului și la inflamarea centrilor auditivi suprasensibili, ceea ce a și constituit cauza zgomotului în urechi și a dezvoltării progresive a surzeniei. „Dacă Beethoven ar fi suferit de scleroza urechii — scrie doctorul Marage — adică, dacă el ar fi fost *intus et extra* (în interior și dinafară) scufundat în *noaptea auzului* începînd din anul 1801, atunci este posibil, ca să nu spunem fără îndoială, să nu fi putut scrie nici una din lucrările sale. Dar surzenia lui de origine labirintică[1] a fost particularitatea care, separîndu-l de lumea exterioară, i-a menținut centrele auditive într-o stare de agiație permanentă, producînd vibrații și zgomote muzicale." Doctorul Marage arată că oamenii cu labirintul bolnav aud adeseori o muzică minunată pe care memoria n-o reține.

De altfel, lamentările subiective ale lui Beethoven semnalau mai de grabă simptomele obișnuite ale îmbolnăvirii nervului auditiv. „Cînd se îmbolnăvește sistemul nervos auditiv, suferă înainte de toate perceperea sunetelor înalte... În sfîrșit, trebuie să semnalăm deranjamentele subiective ale auzului relevate prin lamentări privind zgomotul și perceperea unor sunete imaginare, caracteristice stadiului incipient al îmbolnăvirii nervului auditiv. Uneori astfel de zgomote sînt provocate de îmbolnăvirile vasculare, de anevrisme, spasme în apropierea nervului auditiv" (Kroll, Margulies, Propper. *Tratat de boli nervoase* vol. I, pag. 338, 1937).

Fără îndoială că Beethoven se simțea nenorocit din cauza bolii, mai ales în primii ani. Gradul cel mai înalt al desperării este redat în celebrul *Testament de la Heiligenstadt,* găsit printre documentele compozitorului, după moartea acestuia. Testamentul a fost scris în octombrie 1802, într-o casă țărănească din satul Heiligenstadt, nu departe de Viena, unde, după prescripția noului său medic, prof. Schmidt, a stat o jumătate de an (din primăvara pînă în toamna anului 1802) în totală singurătate. Era înconjurat de păduri și cîmpii, în apropiere curgea Dunărea, iar

---

[1] Adică s-a localizat în urechea interioară.

la orizont se zărea dunga albăstrie a munților Carpați. În mijlocul unei tăceri binefăcătoare el a lucrat intens la una din operele lui cele mai pline de viață — Simfonia II.

Dar, terminînd-o, compozitorul căzu într-o adîncă melancolie. Cîteva luni de viață în sînul naturii nu i-au ameliorat cîtuși de puțin starea auzului. În închipuirea lui Beethoven apăreau tablourile sumbre ale viitorului. Rezultatul stării lui abătute a fost cunoscuta scrisoare adresată fraților săi, numită ulterior *Testamentul de la Heiligenstadt*. Iat-o:

„Fraților mei Karl și...[1] *să o citească și să o împlinească după moartea mea.*

O, voi, oameni, care mă socotiți sau mă numiți răuvoitor, îndărătnic, mizantrop, cît de nedrepți sînteți cu mine! Voi nu cunoașteți pricina tainică ce face să apar astfel în fața voastră. Inima și mintea mi-au fost înclinate, încă din copilărie spre sentimentul gingaș al bunătății. Eram gata chiar și pentru fapte mari. Dar închipuiți-vă: sînt șase ani de cînd sufăr de o boală incurabilă, înrăutățită cu leacurile unor doctori nepricepuți. An de an, pierzînd tot mai mult nădejdea de a mă face sănătos, mă găsesc în fața unei boli îndelungate (a cărei vindecare va cere ani sau, probabil, nu se va realiza niciodată). Fiind din naștere o fire aprinsă, vioaie, înclinată spre distracțiile de societate, a trebuit de timpuriu să mă izolez de oameni, să duc o viață singuratică. Dacă din cînd în cînd am căutat să trec totul cu vederea, o, cu cîtă cruzime, cu cîtă putere îndoită mă trezea la realitatea amară auzul meu vătămat! Și totuși, n-am avut destulă tărie de voință să spun oamenilor: vorbiți mai tare, strigați, că-s surd. Ah, cum puteam să fac să se observe slăbiciunea acelui simț, care la mine trebuia să fie mai bun decît la alții, simț care la mine era desăvîrșit, așa precum îl au sau l-au avut doar puțini dintre exponenții profesiunii mele. O, aceasta n-am fost în stare să o fac. De aceea, iertați-mă dacă, după părerea voastră, mă feresc de voi în loc să mă apropiu, cum aș dori. Nenorocirea mea este de două ori mai chinuitoare, deoarece trebuie s-o ascund. Pentru mine nu există liniște în societatea omenească, nu pot avea discuții intime și nici efuziuni reciproce. Sînt aproape complet singur și în societate pot apare numai în cazuri de extremă nece-

---

[1] Este curios faptul că numele lui Johann nu-i menționat nicăieri, locul lui fiind lăsat liber.

Testamentul de la Heiligenstadt din anul 1802

(sfîrşit)

sitate. Trebuie să trăiesc ca un surghiunit. Iar cînd sînt printre oameni, mă trec sudorile de teamă ca nu cumva starea mea să fie descoperită. Așa se întîmpla și în acele șase luni pe care le-am petrecut la țară. Medicul prevăzător mi-a prescris să-mi cruț cît mai mult cu putință auzul, venind în întîmpinarea cerinței mele firești; însă eu, atras de societate, cîteodată n-am putut rezista ispitei. Cîtă umilință simțeam cînd cineva, stînd lîngă mine, auzea de la depărtare sunetul unui fluier, iar eu nu auzeam nimic, sau el auzea cîntecul unui păstor, iar eu tot nimic nu auzeam! ...

Asemenea cazuri mă duceau la desperare; nu lipsea mult și eram să-mi curm viața. Un singur lucru m-a reținut: arta. Ah, mi s-a părut cu neputință să părăsesc viața înainte de a fi făcut totul pentru ceea ce simțeam că am fost chemat. Am dus o existență mizeră, într-adevăr mizeră pentru mine, ființă atît de sensibilă, încît cea mai mică întîmplare neprevăzută putea să-mi schimbe dispoziția cea mai bună într-una din cele mai rele! Resemnare — așa se numește ceea ce trebuie să-mi fie călăuză. O am. Sper că hotărîrea mea de a răbda va ține pînă ce neînduratoarele Parce vor binevoi să-mi rupă firul vieții. Poate îmi va fi mai bine, poate că nu: sînt gata pentru orice. Încă la douăzeci și opt de ani am fost silit să devin filozof. Lucrul nu este de loc ușor, iar pentru un artist e și mai greu decît pentru oricine altul. O, zeitate, tu-mi vezi din înălțimi inima, tu o cunoști și știi că în ea sălășluiește dragostea pentru oameni și tendința spre fapte bune. O, oameni, dacă veți citi cîndva aceste rînduri, să vă amintiți că ați fost nedrepți cu mine; cel în suferință însă fie mîngîiat văzîndu-și fratele nefericit care, față de toate vicisitudinile naturii, a făcut tot ce i-a fost cu putință pentru a fi la înălțimea artiștilor și a oamenilor vrednici. Voi, frații mei Karl și ..., imediat după moartea mea să-l rugați din parte-mi pe profesorul Schmidt, dacă va mai fi în viață, să-mi descrie boala; această filă însă adăugați-o la descrierea bolii mele, pentru ca oamenii, măcar după ce voi muri, să se împace cu mine, atît cît aceasta este cu putință. Odată cu aceasta, vă declar pe voi amîndoi moștenitorii micii mele averi, dacă poate fi numită astfel. Împărțiți-o cinstit, trăiți în pace și ajutați-vă unul pe altul. Neplăcerile pe care mi le-ați făcut și pe care le știți, vi le-am iertat de mult. Ție, fratele meu Karl, îți mulțumesc în mod deosebit pentru atașamentul ce mi l-ai arătat în timpul din urmă.

Vă doresc o viață mai bună, mai puțin împovărată de griji ca a mea. Insuflați copiilor voștri virtutea. Nu banii, ci numai virtutea poate face pe om fericit. Vă vorbesc din experiență. Ea m-a ajutat la nevoie. Numai ei și artei mele le sînt dator că nu mi-am curmat firul vieții. Rămîneți cu bine, iubiți-vă unul pe altul. Mulțumesc tuturor prietenilor, mai cu seamă prințului Lichnowsky și profesorului Schmidt. Doresc ca instrumentele primite de la prințul Lichnowsky să fie păstrate la unul din voi, numai să nu vă certați cumva din cauza aceasta. La nevoie, vindeți-le. Cît mă bucur că și după moarte vă pot fi de folos!

Așadar, împlinească-se totul. Mă grăbesc cu bucurie să întîmpin moartea. Dacă va veni înainte de a fi reușit eu să-mi dezvolt toate aptitudinile artistice, înseamnă că va apărea prea de timpuriu; aș fi dorit, cu toată soarta mea cruntă, să vie cît mai tîrziu. Totuși, oricînd am să mă bucur de venirea ei: oare nu ea mă va elibera de suferințe nesfîrșite? Vino, cînd dorești: te voi întîmpina cu bărbăție. Iertați-mă și nu mă dați cu totul uitării după moarte. Merit acest lucru din partea voastră, deoarece cît am fost în viață, m-am gîndit adeseori să vă fac fericiți. Fiți, deci, fericiți.

Ludwig van Beethoven"

Heiligenstadt, 6 octombrie 1802.

La 10 octombrie, compozitorul adaugă un post-scriptum. El pierde nădejdea de a-și îmbunătăți întrucîtva auzul în mijlocul naturii.

„Pînă și moralul meu atît de ridicat, care în frumoasele zile de vară m-a însuflețit, a dispărut. O, providență! Dăruiește-mi măcar o singură zi de bucurie adevărată, căci de mult ecoul lăuntric al bucuriei adevărate este străin. O, cînd, cînd, o, zeitate, cînd îl voi mai auzi în templul naturii și al omenirii? Oare nu cumva niciodată? Nu, aceasta ar fi peste măsură de crunt!"

Această scrisoare n-a fost cunoscută în timpul vieții lui Beethoven. Ea nu este, cum au crezut mulți biografi, un testament în preajma unei încercări de sinucidere, sau în așteptarea morții apropiate. Este suficient să citim acest document tulburător, pentru a ne da seama că Beethoven a înăbușit gîndul sinuciderii și nu s-a gîndit să părăsească viața înainte de a fi creat tot ce era în stare să creeze.

Natura puternică a artistului a biruit și această explozie de desperare: puțin după scrierea *Testamentului*, compozitorul a

fost absorbit de munca asupra Simfoniei *Eroice,* această operă grandioasă, în care respiră patosul revoluționar.

Revenind la anul 1801, trebuie să arătăm că din punct de vedere material Beethoven se putea considera satisfăcut. Prințul Lichnowsky îi oferise o pensie anuală de șase sute florini. Fiecare nouă lucrare era solicitată de mai mulți editori: „... șase, șapte și chiar mai mulți editori vor să-mi editeze lucrările. Nici nu se mai tocmesc cu mine: eu doar pretind și mi se plătește.“

Visează să se stabilească din nou pe Rhin, vrînd să ajute cu arta lui pe cei săraci. „Mă voi ridica nu numai în ceea ce privește arta, dar voi deveni în același timp un om mai bun și desăvîrșit“ — scrie lui Wegeler. Într-un cuvînt, totul ar fi fost minunat, dacă nu era la mijloc acel „demon pizmaș“ care i-a atins partea cea mai vulnerabilă — auzul.

Dar în toamna anului 1801 boala era abia la început. Beethoven se arată plin de speranță și curaj. Viața îi surîde. Mărturisește lui Wegeler că iubește „o fată scumpă, minunată“ și că este iubit. Se gîndește chiar la căsătorie, cu toate că fata face parte din aristocrație. Se consolează încă că va da concerte, va „cîștiga bani și glorie“, va deveni independent și căsătoria va fi posibilă.

Fata care îi provocase sentimente așa de înflăcărate, era cu totul nepotrivită să-i devină soție. Este vorba de eleva lui în vîrstă de șaptesprezece ani — contesa Giulietta Guicciardi, sosită de curînd în capitală dintr-un oraș de provincie, cochetă, plină de viață, însă frivolă, dispunînd de altfel de remarcabile aptitudini muzicale. Nu-i de mirare că Giulietta a vrut să ia lecții de la idolul aristocrației vieneze, cu atît mai mult cu cît el, începînd din anul 1800, era apropiat de verișoarele și verișorul fetei, tinerii conți unguri Brunswick[1]. Beethoven impunea prin numele său și chiar prin bizareriile lui. Cu toată austeritatea opiniilor sale, Beethoven nu era indiferent față de frumusețea feminină și niciodată n-a ezitat să dea lecții fetelor frumoase. N-a refuzat nici de data aceasta. De la Giulietta nu lua bani pentru lecții, însă fata îi dăruia cămăși, pretextînd că le broda anume pentru dînsul cu mîinile ei. În timpul lecțiilor, compozitorul nu o dată se enerva și chiar azvîrlea notele pe jos, dar

---

[1] Vezi minunata schiță a lui Romain Rolland intitulată *Surorile Brunswick și verișoara lor din Sonata Lunii* (*Beethoven — Marile epoci creatoare,* vol. VII, ed. *Iskusstvo* 1938).

nu-i mai puțin adevărat că se lăsa repede îmbunat de farmecul frumoasei lui eleve. Pasiunea era reciprocă, după cum se vede. Vara anului 1801, Beethoven a petrecut-o în Ungaria la Korompa, un domeniu al familiei Brunswick. Acolo s-a păstrat un pavilion de lemn în care, după o legendă, ar fi fost scrisă Sonata *Lunii*, tipărită în anul 1802 și dedicată Giuliettei. Vara aceea petrecută împreună cu Giulietta a fost perioada cea mai fericită din viața lui Beethoven.

Curînd însă se schimbă totul. Apăruse un rival — tînărul conte Gallenberg care se credea și compozitor. Descendent dintr-o familie de aristocrați scăpătați, Gallenberg se hotărîse să îmbrățișeze cariera muzicală, cu toate că nu avea suficient talent pentru aceasta. Presa scria că uverturile „unui oarecare conte Gallenberg" pastișează într-atît de servil pe Mozart și pe Cherubini, încît, în fiecare caz aparte se poate preciza de unde anume a fost luat cutare sau cutare motiv muzical. Dar frivola contesă era în mod serios atrasă de conte și de compozițiile lui, crezînd sincer că «talentul» lui Gallenberg nu era recunoscut din cauza intrigilor. Ea l-a preferat pe Gallenberg în locul lui Beethoven nu numai ca pretendent la mîna ei, ci și ca muzician!

În anul 1802 între Beethoven și Giulietta s-a produs o răcire, iar în anul următor, aceasta s-a căsătorit cu Gallenberg, plecînd în Italia. Situația materială a lui Gallenberg nu s-a îmbunătățit și contesa n-a ezitat mai tîrziu să-i ceară lui Beethoven bani. Pasiunea pentru Giulietta trecuse. Mulți ani mai tîrziu, Beethoven i-a comunicat lui Schindler că Giulietta, revenind la Viena unde soțul său fusese numit director al teatrului, a fost la dînsul: „... ea m-a căutat, a plîns, dar eu am disprețuit-o".

Nu poate fi vorba de un sentiment profund și durabil al lui Beethoven față de Giulietta. Este uimitoare miopia cu care unii dintre biografii lui Beethoven au înzestrat-o pe Giulietta cu trăsături «fatale», atribuindu-i o influență adîncă asupra creației compozitorului (figura Leonorei, *Appassionata)* și identificînd în cocheta anonimă pe «iubita nemuritoare».

Beethoven și-a început activitatea de compozitor în timp ce editurile muzicale înregistrau primele succese în Germania. La Viena, Leipzig și în alte orașe germane au apărut, pe la sfîrșitul secolului XVIII, editori noi și — ca amănunt

interesant — în special din rîndurile muzicienilor ratați. Pe la începutul secolului XIX lucrările lui Beethoven au atras atenția tuturor firmelor editoriale care urmăreau, desigur, să cumpere cît mai ieftin operele celebrului muzician. Disputele în legătură cu onorariul, nemulțumirea din cauza greșelilor de tipar, fixarea termenelor de apariție și în sfîrșit, indignarea datorită necinstei unora dintre editori, toate acestea ocupă, din păcate, mult spațiu în corespondența, chiar și în viața lui Beethoven. Nu-i de mirare că a cerut fratelui său Karl să-i fie secretar, să trateze cu firmele și totodată să facă transcrierile necesare (Karl avea oarecare pregătire muzicală și chiar compunea). Beethoven fixa adeseori prețuri neobișnuit de mari, editorii se tocmeau și se plîngeau de condițiile inacceptabile și, în cele din urmă, compozitorul lipsit de simț practic suferea pierderi, cu toate că se credea «om de afaceri».

De altfel, cu unii editori era prieten. De aceea, în corespondența cu Hofmeister, Härtel și Simrock, iar ulterior cu Steiner și alții, apar observații interesante și considerațiuni importante de ordin general. Astfel, de exemplu, după încheierea unei tranzacții cu Hofmeister, compozitorul scrie: „În sfîrșit s-a terminat cu această afacere neplăcută; o numesc așa, pentru că aș fi dorit să domnească pe această lume o altă ordine. Ar trebui să existe un singur magazin artistic, unde artistul să-și depună operele și în schimb să capete tot ceea ce are nevoie" (1801). Marele compozitor visa la această originală «plată în natură» pentru artiști, văzînd lipsurile permanente ale muzicienilor care trăiau din vînzarea operelor lor. Pe vremea lui Beethoven dependența față de magnați începea să cedeze locul dependenței față de piață și mai tîrziu, compozitorul a trebuit să resimtă pe cont propriu întreaga greutate a acestei dependențe.

Beethoven privea editurile nu numai ca întreprinderi comerciale, ci și ca așezăminte cultural-educative. El se bucură foarte mult că Hofmeister editase în anul 1801 lucrările lui Johann Sebastian Bach. „Privesc cu toată simpatia marea și înalta artă a acestui străbun al armoniei." Beethoven se abonă printre primii la compozițiile lui Bach și luă parte activă la organizarea unui ajutor material pentru Barbara Bach, ultima fiică a „nemuritorului zeu al armoniei", care rămăsese în viață și trăia în sărăcie.

În corespondența cu editorii compozitorul nu o dată exprima păreri destul de îndrăznețe. Așa, de exemplu, temîndu-se ca exemplarul septetului oferit împărătesei să nu cadă în mîinile escrocilor de la curte și să nu fie multiplicat înainte de a fi tipărit, Beethoven îi scrie lui Hofmeister: „... tipăriți-mi septetul ceva mai repede [decît sonata], întrucît prostimea [Beethoven subînțelege «prostimea mondenă»] îl așteaptă, și, precum știți, împărăteasa este în posesia lui, iar ticăloși sînt destui atît în capitala imperiului, cît și la curtea împărătească ..." (1801).

Cînd Karl intră în exercitarea atribuțiilor de secretar al celebrului său frate, era casier la Viena, o slujbă serioasă pentru acele vremuri. Karl era un om antipatic, avea accese puternice de mînie, nu prea deștept și arogant. Beethoven anunță pe editori că fratele său Karl „îi conduce toate afacerile". De felul cum le conducea, ne putem da seama după următorul fragment dintr-o scrisoare de afaceri pe care acesta a adresat-o editorului Simrock:

„În momentul de față noi nu putem oferi nimic, în afară de o simfonie sau un concert mare pentru pian; pentru cea dintîi 300 fl., pentru cel de-al doilea tot atît. Dacă ați avea nevoie de 3 sonate pentru pian, nu vi le-aș putea da cu mai puțin de 900 fl., și aceasta nu toate odată, ci la termene de 5 sau 6 săptămîni, deoarece fratele meu prea puțin se ocupă de astfel de fleacuri și scrie numai oratorii, opere etc. Apoi noi trebuie să primim cîte 8 exemplare din fiecare lucrare gravată de dvs. ... Mai avem de asemenea două *adagio*-uri pentru violină și acompaniament instrumental complet, care costă 135 fl., pe urmă două mici sonate ușoare în două părți, care vi se pun la dispoziția serviciilor dvs. în schimbul sumei de 280 fl.

Karl van Beethoven, funcționar casier cezaro-crăiesc."

(23 noiembrie 1802)

Simrock, fost cornist și coleg cu Ludwig la capela din Bonn, rămas în acest oraș după ocuparea lui de către francezi, într-o zi n-a mai putut răbda și, la una din astfel de scrisori, a răspuns: „Cu toate că n-am uitat limba germană, totuși nu înțeleg ce vreți să spuneți prin cuvintele «editorii noștri» și «noi» ... Credeam că Ludwig van Beethoven își compune singur lucrările."

După cum am mai arătat, Karl vindea fără știrea fratelui vechile compoziții de la Bonn și în general acționa sinchisindu-se prea puțin de părerile și dorințele compozitorului. Aceasta a dus, în anul 1809, la o ruptură între ei. De altfel, legăturile au fost reluate; Karl s-a stabilit la fratele său și, cu chiu, cu vai, îl scăpa de micile griji ale vieții de toate zilele.

Odată cu înviorarea activității muzicale editoriale apar tipărituri periodice, consacrate problemelor muzicale. Editorii au calculat bine faptul că cercul amatorilor de muzică se lărgise și că participanții la concerte și cumpărătorii de note vor cumpăra și o revistă muzicală.

Pe timpul lui Beethoven cea mai serioasă revistă muzicală era *Allgemeine Musikalische Zeitung,* editată de firma Breitkopf și Härtel din Leipzig. Primele numere au apărut în anul 1798 sub redacția lui Rochlitz, cel mai bun critic muzical al Germaniei. La început, compozitorul nu se bucura de mare cinste din partea acestuia și de aceea, articolele apărute în revistă, scoteau adeseori pe compozitor din fire — și nu degeaba: acest organ muzical făcea rareori aprecieri juste asupra operelor sale.

Astfel, în anul 1799 revista scria despre variațiunile lui Beethoven pe tema lui Grétry, următoarele: „Dl. Beethoven este un pianist foarte priceput, acest lucru se știe, și chiar dacă nu s-ar ști, s-ar putea deduce din *Variațiunile* sale. Dar, este el oare un compozitor tot atît de înzestrat, iată întrebarea la care ne vine greu să dăm un răspuns afirmativ, judecînd după încercările de pînă acum. Prin aceasta, cronicarul nu vrea să spună că nu i-au plăcut toate variațiunile... Totuși dl. Beethoven a fost mai puțin inspirat în realizarea variațiunilor pe tema întîi (12 variațiuni pe tema *Fata sau femeia*), unde își permite, de exemplu, formule și modulații rigide, care sînt foarte departe de a fi frumoase [urmează exemple de succesiuni armonice îndrăznețe]. Asemenea treceri sînt cu atît mai plate, cu cît sînt mai pretențioase și grandilocvente." În continuare autorul cronicii se plînge de abundența de variațiuni proaste și dă lui Beethoven exemplul variațiunilor lui Ferkel pe tema imnului britanic.

Nu-i mai puțin caracteristică recenzia asupra *Trio-ului cu clarinet* op. 11:

„Acest trio, pe alocuri dificil, totuși mai șlefuit decît multe alte lucrări ale compozitorului, constituie o foarte bună lucrare



Beethoven
(miniatură de Hornemann, anul 1803)



Tereza Brunswick
(portret de Lampi)

pentru un ansamblu de instrumente. Față de neobișnuitele lui cunoștințe în ceea ce privește armonia și față de dorința de a realiza lucrări serioase, compozitorul ne-ar fi dat ceva mult mai bun și ar fi lăsat departe în urmă lucrările de flașnetă ale unor compozitori adeseori celebri, dacă ar fi scris cu naturalețe și nu cu rafinament."

Un alt cronicar, referindu-se la op. 12[1], scria în iunie 1799 că, audiind cele două sonate, i s-a părut că face o plimbare printr-o pădure deasă unde la fiecare pas se izbește de obstacole neprevăzute, pînă cînd în cele din urmă, obosit și sleit de puteri, trebuie să părăsească dezolat pădurea. „Fără discuție, dl. van Beethoven merge pe un drum al său propriu; dar ce drum straniu și istovitor! Erudiție, erudiție, mereu erudiție! — și nimic natural, nimic armonios. Dacă este cazul să dăm o definiție exactă, aci avem doar o grămadă de erudiți fără metodă, o suprafață zgrunțuroasă care puțin te interesează, o căutare de modulații stridente, o repulsie față de succesiunile obișnuite, o îngrămădire de dificultăți, care te silesc să-ți pierzi orice răbdare și orice plăcere. Dacă dl. Beethoven s-ar înfrîna mai mult și ar merge pe drumul firesc, ar putea scrie fără îndoială multe lucruri de valoare pentru instrumentul pe care-l stăpînește într-un mod atît de neobișnuit."

În legătură cu variațiunile duetului *La stessa* s-a scris o recenzie aspră: „... variațiunile sînt lipsite de expresivitate, nenaturale, sînt niște tirade rigide, ceva oribil..."

Dar din octombrie 1799, tonul recenziilor se schimbă în mod vizibil. „Fără îndoială, — scrie ziarul, — că dl. van Beethoven este genial, are originalitate și-și urmează drumul său propriu... Abundența de idei... îl silește să recurgă prea des la o sălbatecă îngrămădire a lor. Este de dorit ca acest compozitor bogat în imagini să fie ceva mai econom în creația sa."

Tot acolo se face o nouă apreciere asupra sonatelor pentru vioară op. 12, aspru criticate cu patru luni în urmă: „Inventivitatea, stilul grav, bărbătesc, legătura corectă a ideilor muzicale, caracterul reținut al fiecărei părți, fără a depăși măsura, succesiunile armonice îmbietoare — toate acestea ridică sonatele lui Beethoven foarte mult deasupra altor lucrări ale genului."

---

[1] Sonate pentru vioară şi pian. (N.T.).

Din anul 1800 compozitorul începe să fie ridicat în slavă. Gloria lui crește repede, încît după cîțiva ani asocierea numelor *Haydn-Mozart-Beethoven* devine ceva obișnuit.

Beethoven se bucură de o recunoaștere tot mai mare în societatea mondenă, dar el continuă să-și trateze auditoriul aristocrat cu același dispreț și cu aceeași intoleranță. Odată, cîntînd în salonul contelui Fries marșul său op. 45 la patru mîini, împreună cu Ries, observă că un tînăr conte discută cu o frumoasă doamnă. Muzicianul, turbat de mînie, încetă imediat și exclamă: „Pentru astfel de porci eu n-am poftă să cînt!" Nici rugămințile, nici scuzele care au urmat n-au fost în stare să-l înduplece: Beethoven, nu numai că a refuzat să cînte el, dar i-a interzis și lui Ries să continue.

În societatea mondenă gloria lui Beethoven era atît de mare încît singur numele lui asigura succesul unei lucrări muzicale. Odată Ries se afla în stațiunea climatică Baden, de lîngă Viena, unde adeseori se ducea și Beethoven. Într-un salon monden, Ries improvizase, în lipsa maestrului, un marș pe care l-a prezentat ca fiind al lui Beethoven. Se declanșă o furtună de elogii. Compozitorul sosit între timp, acceptă gluma, apoi spuse lui Ries: „Vezi, dragul meu Ries, ce mari cunoscători sînt acești oameni cu pretenția de a ști să aprecieze just orice muzică. Destul să le pronunți numele compozitorului lor preferat și nu le mai trebuie nimic."

Cu toate acestea, atacurile părtinitoare și răutăcioase ale presei au continuat. Beethoven scria, adresîndu-se lui Breitkopf și Härtel: „În ceea ce privește pe imbecilii din Leipzig, adică, criticii de la *Allgemeine Musikalische Zeitung,* n-au decît să pălăvrăgească; flecăreala lor nu va face pe nimeni nemuritor, exact la fel după cum nu vor putea lua nemurirea aceluia, căruia aceasta i-a fost dată de către Apollo."

Uneori însă compozitorul se enervează. „E păcat să stric fie și un singur cuvînt pentru amărîții aceia de cronicari. Ce poți spune despre dînșii, dacă ei sînt în stare să ridice pe cei mai lamentabili oameni lipsiți de talent la culmi fără precedent și în general operele artistice le judecă în modul cel mai grosolan. Ei nu sînt în stare să aprecieze altfel pentru că sînt tari de cap, ceea ce îi face să nu poată găsi imediat măsura potrivită, cum face cizmarul cu calapodul lui. Criticați cît poftiți și

să vă fie de bine. Cînd te pişcă un purice, durerea îţi trece imediat şi nu mai simţi nimic" — scrie el în octombrie 1811.

Beethoven avea destule motive să se plîngă împotriva criticilor. Dar în acelaşi timp îi stima profund pe reprezentanţii de seamă ai criticii şi ai ştiinţei muzicale. Cînd Rochlitz a publicat în ziarul său o cronică nedreaptă despre Simfonia *Eroica,* Beethoven i-a rugat pe Breitkopf şi Härtel, prin scrisoarea din 5 iulie 1806, să transmită acestuia salutările sale: „Sper că mînia are să-i treacă puţin dacă-i veţi spune că nu-s atît de ignorant... încît să nu ştiu că dl. Rochlitz a făcut lucrări foarte bune şi că, dacă aş mai trece prin Leipzig, am deveni, fără îndoială, buni prieteni, cu toată critica ce mi-a făcut-o..." În scrisoarea următoare, trimisă la 3 septembrie 1806, Beethoven îşi subliniază cu insistenţă bunăvoinţa sinceră ce o are faţă de Rochlitz. Mai tîrziu, cunoscîndu-se personal, ei au devenit prieteni.

X

Creația lui Beethoven între anii 1793—1802

Cronologia compozițiilor lui Beethoven create la Viena începe din anul 1795. Cu privire la lucrările scrise în anii 1793—1794 nu se știe nimic. Între 1795—1802 compozitorul a scris, și în mare parte a publicat, 19 sonate la 2 mîini, o sonată la 4 mîini și 13 cicluri de variațiuni pentru pian, 3 concerte pentru pian, un rondo și 2 romanțe pentru vioară și orchestră, 2 simfonii, baletul *Făpturile lui Prometeu,* 43 dansuri pentru diferite formații, alte 40 lucrări diverse (printre care 6 cvartete, 5 triouri, 5 sonate pentru violină și pian, 2 sonate pentru vioară și violoncel), aproximativ douăzeci cîntece, oratoriul *Hristos pe Muntele Măslinilor.* Am mai spus că unele dintre aceste lucrări au fost scrise în parte la Bonn.

Potrivit periodizării stabilite, anul 1802 este limita care separă prima perioadă a creației lui Beethoven de cea de a doua (Simfonia *Eroică,* 1801—1804). Totuși, noile tendințe în creație care și-au găsit expresie în *Eroica,* s-au dezvoltat în perioada precedentă: de aceea este categoric greșită părerea că în primii zece ani ai șederii lui la Viena, Beethoven n-ar fi făcut altceva decît să imite pe Mozart și Haydn. La acest lucru s-a referit și Anton Rubinstein. „În general, în operele lui (Beethoven) din prima perioadă se mai găsesc formulele compozițiilor anterioare, după cum și costumele rămîn încă multă vreme aceleași. Dar și în aceste opere putem constata că părul natural va înlocui curînd peruca pudrată și coada, că cizmele, care vor lua locul pantofilor cu cătărămi, vor schimba mersul bărbatului (precum și mișcarea muzicală), că surtucul, în locul fracului larg cu nasturi de metal, îi va da o altă ținută. În aceste opere răsună deja, pe lîngă sinceritatea proprie lui Haydn și Mozart, o duioșie pe care aceștia nu o posedă. Curînd după aceasta, la Beet-

hoven apare, alături de principiul estetic (existent la cei doi predecesori ai săi), o afirmare a valorii etice, care acestora le lipsește. Presimți că va schimba în curînd menuetul cu *scherzo*-ul, imprimînd operelor sale un caracter mult mai bărbătesc, mai grav, că prin el muzica instrumentală va cîștiga o expresivitate dramatică și va ajunge pînă la tragism, că prin el umorul va atinge culmile ironiei și că în general muzica va căpăta expresii cu desăvîrșire noi. Măreția sa în *adagio* este uimitoare... dar în ceea ce el pur și simplu este de neîntrecut — sînt *scherzo*-urile sale (pe unele dintre acestea le-aș compara cu bufonul din *Regele Lear*)."

Opera tînărului Beethoven se distinge printr-o neobișnuită varietate a genurilor: alături de lucrările «distractive» compuse în spiritul tradițiilor cultivate în saloanele nobiliare ale secolului XVIII, apar — una după alta — compoziții în care autorul deschide cu îndrăzneală căi noi, mult deosebite de cele ale predecesorilor săi. Astfel, limbajul muzical al lui «Beethoven ajuns la maturitate» a fost pregătit sub toate aspectele de lucrările sale mai timpurii.

Sprijinindu-se pe tradițiile înaintașilor săi — Gluck, Haydn și Mozart, — Beethoven dezvoltă aceste tradiții, introducînd în arta muzicală multe lucruri noi. Vorbește astfel, într-un limbaj mult mai îndrăzneț, construind forme muzicale mai închegate, mai grandioase, pe baza unui conținut nou, conținutul revoluționar, eroic.

Toate acestea sînt rezultatul tendinței lui Beethoven de a reda cît mai real, cît mai profund, realitatea: pe de o parte, lumea interioară a eroului care luptă, suferă și în cele din urmă învinge, iar pe de altă parte, lupta maselor pentru eliberarea lor.

La început, elementele limbajului muzical eroic apar disparate, apoi compozitorul caută să le unească. Procesul acesta lung și greu al «acumulării» lor durează pînă în anul 1803. Îl vom urmări în desfășurarea lui pe genuri separate.

În prima perioadă a șederii sale la Viena, Beethoven a continuat să scrie numeroase lucrări de muzică de cameră pentru diferite formații instrumentale: un trio pentru coarde (vioară, violă, violoncel), un sextet pentru suflători, un cvintet pentru suflători, un septet mixt, un trio mixt etc. În majoritatea lor, aceste lucrări reprezintă formele diferite ale unei muzici distrac-

tive pe care tînărul Beethoven o auzise încă la curtea și în saloanele nobilimii de la Bonn.

În secolul XVIII acest gen de muzică purta denumirea de *divertisment (distracții, convorbiri)*, uneori — *serenade (elogii)*. De obicei, divertismentele se compun din cîteva părți diferite (de la patru în sus). Unitatea între părți este păstrată numai sub raportul planului tonal (ca în vechea suită). În rest, părțile componente ale divertismentului nu sînt legate între ele.

Începînd cu anul 1803, Beethoven nu mai revine la aceste forme și chiar tratează cu indiferență propriile lucrări anterioare de acest gen. Dar în ultimul deceniu al secolului XVIII el continuă să dea genului un tribut bogat, ceea ce se explică în primul rînd prin faptul că astfel de lucrări erau mult solicitate în cercurile aristocrației vieneze.

Procesul înfrîngerii tendințelor spre muzica distractivă evoluează treptat și apar tot mai des lucrări de alt gen, aparținînd tipului de sonată și avînd un nou conținut muzical. Chiar în prima perioadă vieneză de creație a lui Beethoven întîlnim lucrări „serioase". Printre ele sînt trei triouri pentru pian op. 1 (1795) și șase cvartete de coarde op. 18 (1800). Aceste lucrări, prin caracterul lor dramatic, prin contrastele lor și prin dezvoltarea largă a ideilor muzicale, formează o etapă însemnată în istoria muzicii de cameră.

Dar la Beethoven, chiar și în sfera genului distractiv, se observă tendințe înspre ideile serioase, de exemplu în septetul op. 20, cea mai bună dintre lucrările de acest gen.

Septetul op. 20 (1800), pentru vioară, violă, violoncel, contrabas, corn, clarinet și fagot [1], se compune din șapte părți. Deși prima și ultima sînt scrise în formă de sonată și cu toate că acestea au fost create după o serie de alte sonate pentru pian, dramatice din punct de vedere al conținutului (în special, după Sonata *Patetică*), — nu se observă contraste puternice între tema principală și cea secundară. În general, aceste *allegro*-uri sînt pline de grație și vioiciune și se încadrează printre acele forme de sonată din secolul XVIII, care mai păstrează caracterul unei ușoare conversații mondene. În schimb.

[1] Însăși componența instrumentelor este caracteristică pentru divertismente și serenade: ne referim la serenada din actul I din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini.

Adagio introductiv la partea întîi nu stă mai prejos, prin seriozitatea sa, față de alte introduceri lente, din sonatele și simfoniile tînărului compozitor:



Partea a doua este unul dintre cele mai bune și mai expresive *adagio*-uri ale tînărului Beethoven. Dezvoltarea pe scară largă a cantilenei, contrastele dinamice, profunzimea simțirii, toate acestea sînt tipice muzicii instrumentale beethoveniene.

Părții a treia — (celebrul menuet) — îi urmează variațiunile pe un cîntec popular de valea Rhinului de jos *Pescarule drag*. Partea a cincea reprezintă unul din primele *scherzo*-uri beethoveniene. În cazul dat, *scherzo*-ul înlocuiește menuetul al doilea (frecvent în divertismentele secolului XVIII). Partea a șasea, foarte scurtă, lentă, cu caracter de marș, apare ca un fel de introducere la finalul în formă de sonată [1].

Distincția, prospețimea muzicii, bogăția uimitoare a temelor muzicale, înalță septetul beethovenian deasupra altor compoziții de același gen [2]. Ca model i-a servit ultimul divertisment în *re* major de Mozart. În ansamblul său, septetul reprezintă, ca și alte compoziții timpurii ale lui Beethoven, o formă de tran-

---

[1] Asemenea părți scurte și lente înaintea finalurilor pline de însuflețire, avînd un caracter introductiv, sînt frecvente la clasici (Händel, Haydn, Beethoven).

[2] Ținînd seama de succesul septetului, Beethoven l-a transpus pentru trio de pian (pian, vioară, violoncel), transcripția dedicînd-o noului său medic prof. Schmidt. Septetul a devenit cunoscut în special în diferite transcripțiuni, mai cu seamă pentru pian.

ziție de la vechiul divertisment cu caracter de dans înspre ciclul de sonată.

Compozitorului nu-i prea plăcea septetul. Popularitatea acestei compoziții la modă parcă-l jignea, în timp ce ideile noi pe care le pusese la baza altor lucrări, lăsau același public indiferent. „În septet există spontaneitate, dar nu există artă“, — spunea compozitorul. Într-o zi, înfuriat de ridicările în slavă ale lucrării lui timpurii, a vrut să arunce septetul în foc.

Cele trei triouri pentru pian op. 1 denotă trăsături expresive inovatoare evidente. Citâm trioul în *do* minor. În tema principală din partea întîi se resimte în mare măsură spiritul mozartian:

11 Allegro con brio

Însă dinamica întregii părți întîi din trio este, pronunțat singulară și nu are antecedente în muzica de cameră a secolului XVIII. Iată un exemplu de contrast dinamic în tema a doua a primei părți:

12 Allegro con brio

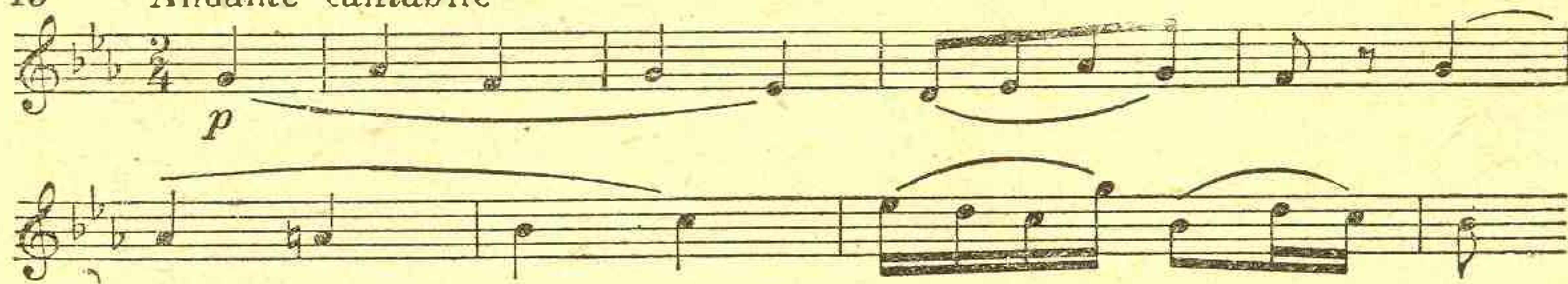






Celelalte părți ale trioului oglindesc și ele noi trăsături, deși într-o măsură mai mică. De exemplu, în partea a doua —

Andante cu variațiuni — apare o melodie de factură populară, caracteristică lui Beethoven:



In final răsună o temă ce exprimă o duioasă plîngere. Compozitorul o redă în *Prestissimo,* după introducerea energică, contrastantă:







Cele șase cvartete de coarde op. 18, scrise odată cu septetul, vădesc, în comparație cu acesta, o întruchipare deplină a principiilor creatoare ale lui Beethoven.

Cvartetele de coarde s-au impus ca gen independent de muzică de cameră, abia în a doua jumătate a secolului XVIII. Particularitatea acestei formații constă în faptul că sonoritatea celor patru instrumente este, mai mult sau mai puțin, omogenă și din cînd în cînd compactă. Cvartetul de coarde reprezintă oarecum un singur instrument, suplu și capabil să exprime sonoritatea în cele mai variate nuanțe. În majoritatea cazurilor muzica de cvartet are un caracter intim. Beethoven a imprimat genului acesta o complexitate și o varietate fără precedent, mărind exigențele în ceea ce privește tehnica interpreților.

La cvartetele op. 18 compozitorul a lucrat îndelung și cu multă tragere de inimă. Dar aceste lucrări nu s-au bucurat de la început de o răspîndire largă, deși valoarea lor nu a trecut neobservată. În zilele noastre ele ne apar ca un ideal de sonoritate armonică și se încadrează printre lucrările cele mai populare ale lui Beethoven. După apariția lor, *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig scria: „Cvartetele dau dovada unei arte pe deplin valoroase; dar ele trebuie executate curat și, pe lîngă aceasta, în condiții optime, deoarece sînt dificile de cîntat și nici într-un caz nu sînt populare." Într-adevăr, cu toată afinitatea exterioară pe care o are op. 18 cu genul clasic al cvartetelor lui Mozart și Haydn, noile trăsături individuale creează o deosebire între limbajul acestei lucrări și cel al lucrărilor anterioare.

Trebuie să arătăm că Beethoven merge aci pe drumul unuia dintre predecesorii săi, renumitul compozitor ceh Förster. Ce

fel de drum a fost acela, o aflăm dintr-o cronică asupra cvartetelor lui Förster, apărută pe atunci în *Allgemeine Musikalische Zeitung:*

„Realizarea ideii fundamentale, modulațiile îndrăznețe și unitatea întregului — iată calitățile acestor trei cvartete... Desigur, compozitorul va da în acest gen de muzică nu numai multe lucruri bune, dar chiar și excelente, bine înțeles cu condiția să-și supună autocriticii lucrările, ferindu-se ca înflăcărarea să-l împingă la modulații ce fac ca lucrările să apară de neînțeles, bizare și sumbre."

Recenzia se poate referi și la Beethoven. Ambii compozitori tindeau spre același scop: să exprime prin muzica de cameră procesele cele mai adînci ale vieții spirituale, eliberînd muzica de cvartet de funcțiile ei distractive. Recenzia asupra cvartetelor lui Förster este una din dovezile influenței pe care cultura muzicală cehă a exercitat-o asupra culturii muzicale vesteuropene (în special, asupra celei germane).

În partea a doua, lentă, a primului cvartet, op. 18, în *re* minor, genul în care se încadrează *Adagio*-ul cantabil «sensibil» al secolului XVIII, atinge perfecțiunea însăși:



Toate instrumentele cîntă, melodiile redau variate nuanțe de lamentare, alternînd cu episoade mult mai calme. Beethoven spunea că acest *Adagio* i-a fost sugerat de scena din cavou a tragediei *Romeo și Julieta* de Shakespeare. În ceea ce privește profunzimea ideii, dezvoltarea largă a formei de sonată, amploarea construcțiilor melodice, puterea de expresie a contrastelor, *Adagio*-ul din cvartetul întîi se numără printre lucrările de acest

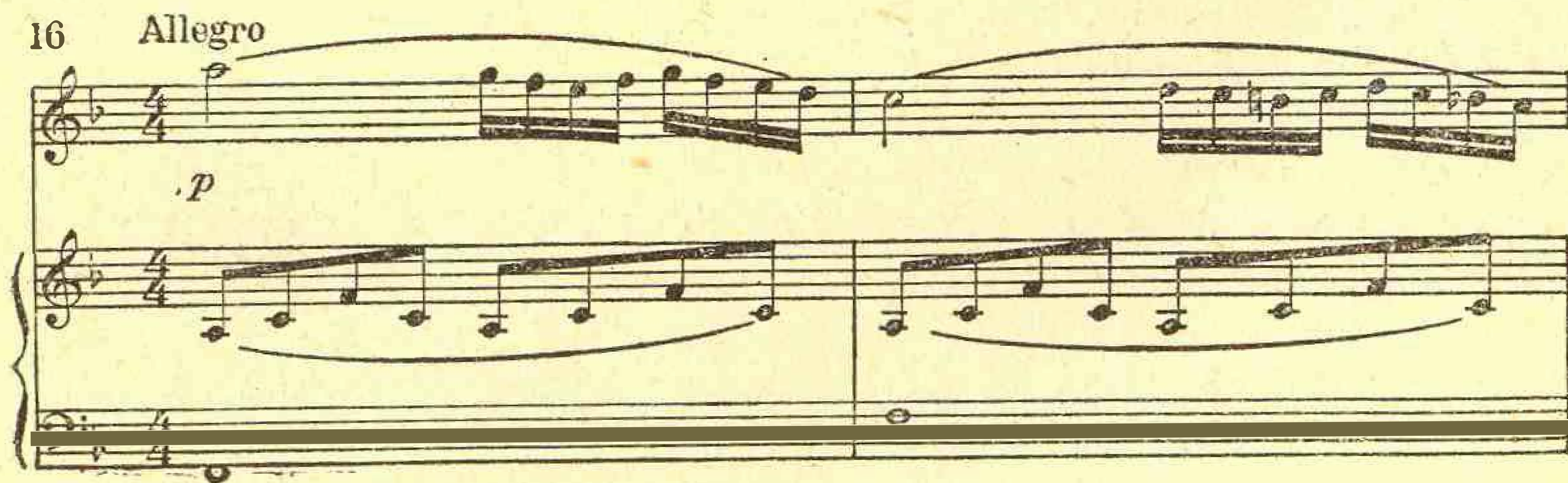
gen, care au avut o însemnătate excepțional de mare în creația tînărului Beethoven.

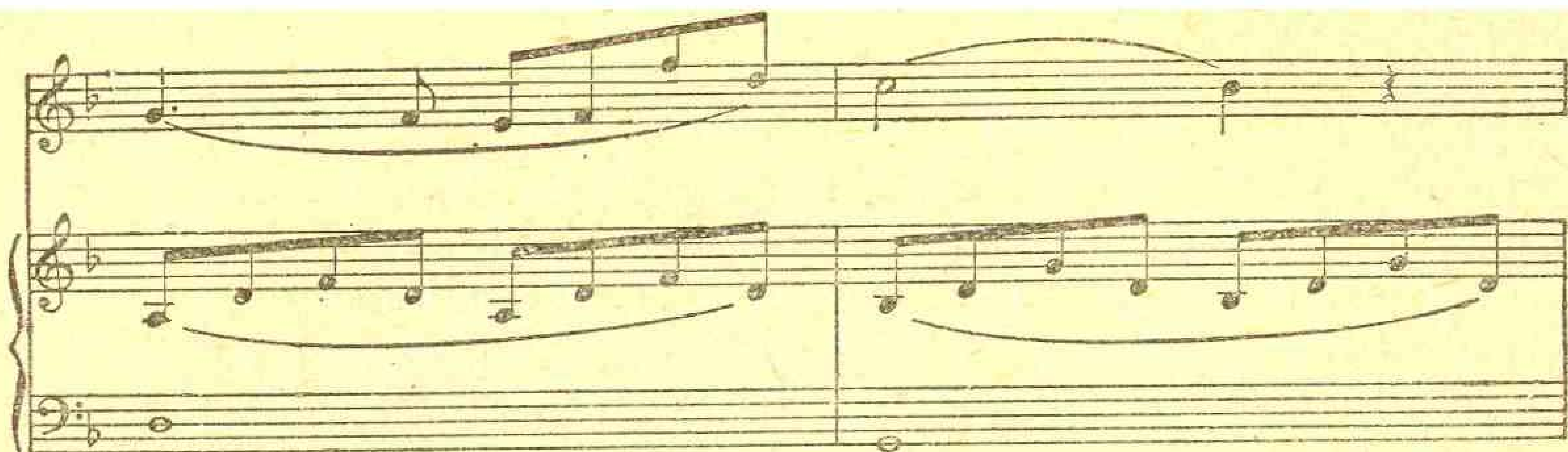
Un loc deosebit îl ocupă și minunatul *Adagio* din cvartetul al șaselea în *si* bemol major, așa-numita *Malinconia*. În timp ce alte părți lente scrise de Beethoven în aceeași perioadă, reprezintă o parte încheiată în sine a formei ciclice, ale cărei elemente nu se mai întîlnesc nicăieri, *Malinconia* este nemijlocit legată de acel *Allegretto* dansant din final, ușor și grațios (tip de *Ländler*), constituind introducerea sa. În afară de aceasta, elementele din *Adagio* revin de două ori în muzica finalului. Reunirea originală a elementelor contrastante din *Adagio,* adînc expresiv și din *Allegretto,* plin de o senină nepăsare — se întîlnește pentru întîia oară, în muzica lui Beethoven.

Cvartetele op. 18 ocupă, din punct de vedere istoric, o poziție intermediară între muzica clasică de cameră a secolului XVIII (elementele distractive, caracterul dansant, formulele de cadență tipice ale finalurilor, frumusețea prelucrării exterioare) și noua muzică de cameră «serioasă» (*adagio*-uri profunde, primele semne ale îmbinării organice dintre părțile izolate ale ciclului).

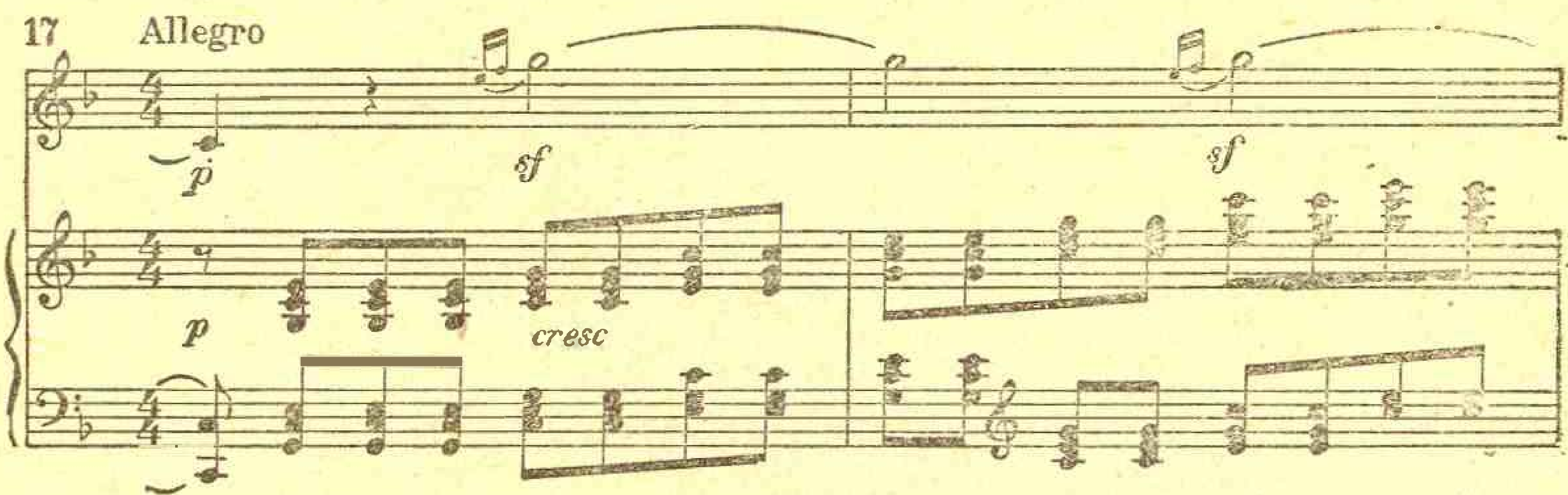
Dacă încercăm să stabilim punctele extreme opuse în dezvoltarea creației sonatelor de vioară ale tînărului Beethoven, se impune o confruntare între sonata op. 24 (1801) și sonata op. 30 nr. 2 (1802).Ca să scoatem cît mai bine în relief deosebirea dintre sonata op. 24, de un calm idilic, așa-zisă a *Primăverii,* și sonata dramatică op. 30 nr. 2, este suficient să facem o comparație a corelațiilor dintre tema principală și cea secundară din primele părți ale ambelor sonate.

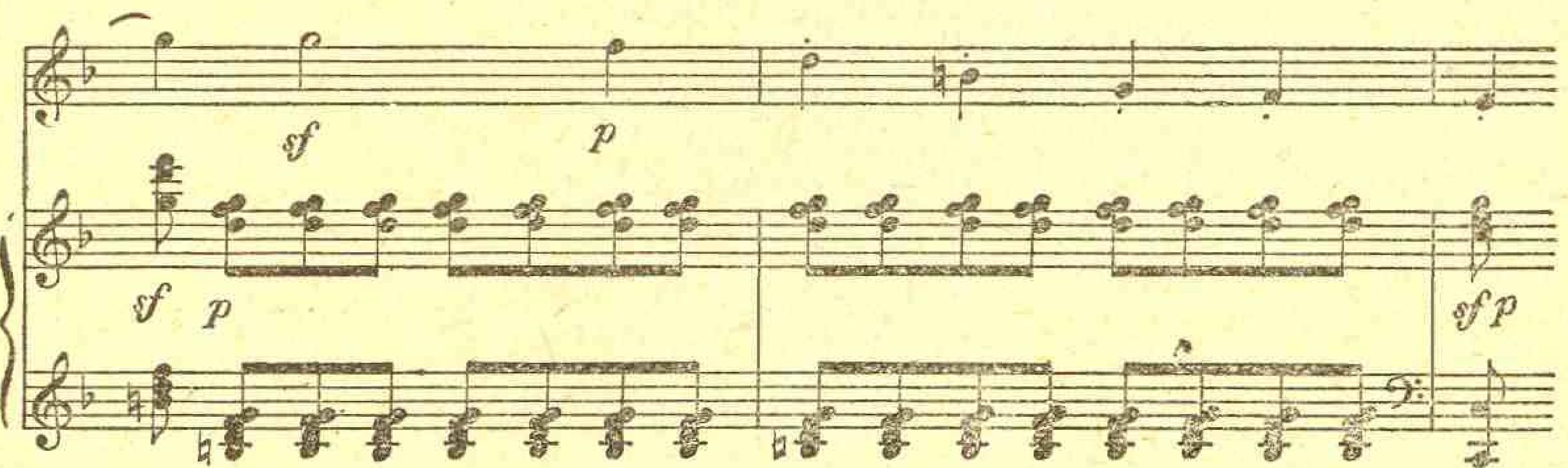
Nu putem observa un conflict dramatic vădit înlăuntrul temei principale și al celei secundare din sonata op. 24, după cum nu putem observa nici un contrast între tema principală, pe de o parte,





și cea secundară, pe de altă parte.



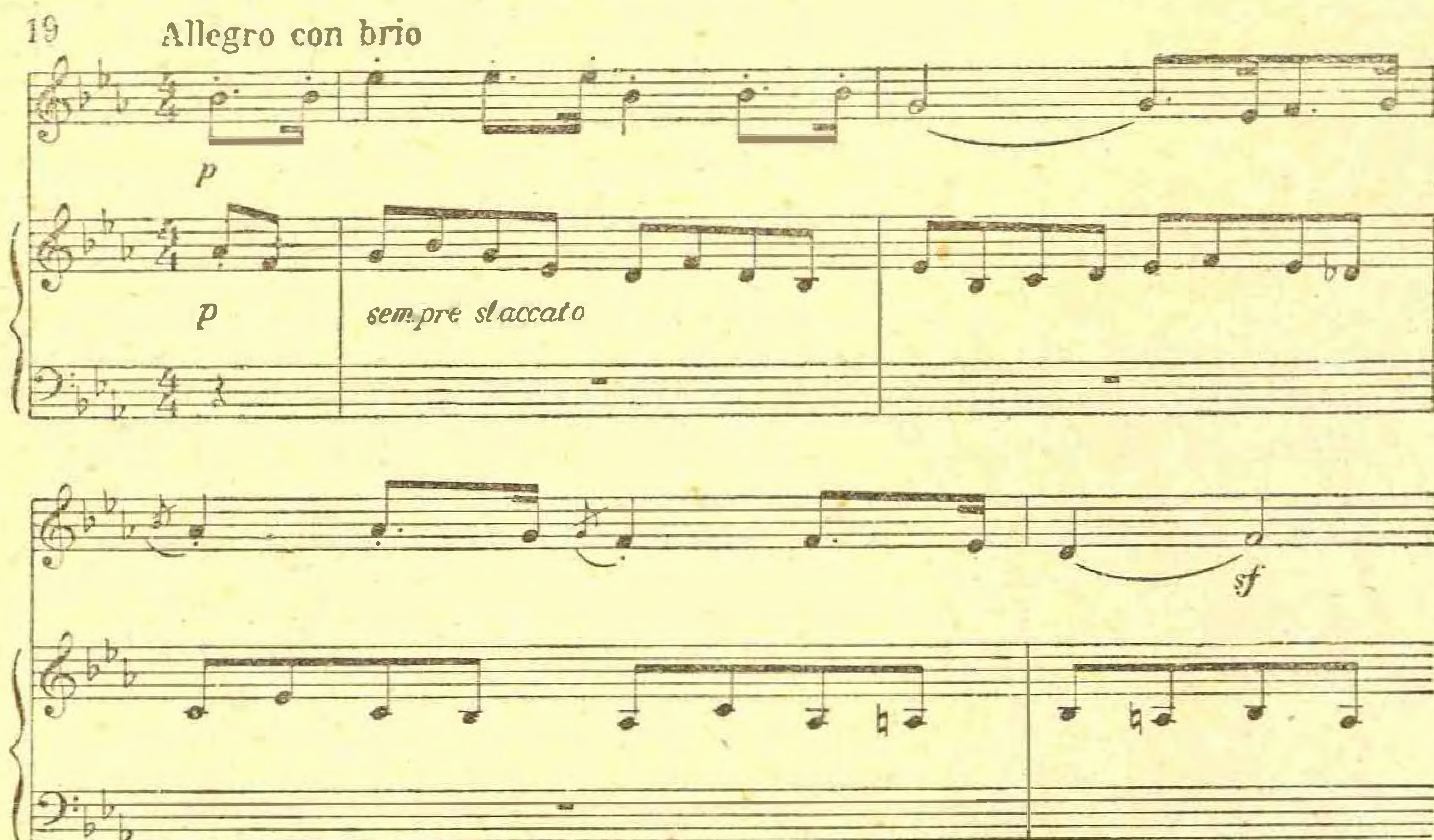


Tema principală din sonata op. 30 nr. 2 are un caracter dramatic ascuns, încordat:





Elementele de legătură ale expoziției (puntea) nu modulează; subit, apare în paralela majoră un motiv cu totul contrastant al temei secundare, cu caracter de fanfară, luminoasă și energică. Acompaniamentul contrapunctic imprimă temei cu caracter de marș o suplețe deosebită:



Conținutul sonatei op. 30 nr. 2 este foarte apropiat de cel al simfoniei II, compusă în același timp. În lucrările acestea au fost puse bazele stilului eroic muzical al lui Beethoven.

Din punct de vedere al valorii lor specifice, sonatele pentru pian ocupă în creația lui Beethoven același loc, ca și *Clavecinul bine temperat* în patrimoniul lui J. S. Bach. Problemele fundamentale de creație ale lui Beethoven sînt într-un fel sau altul atinse în sonatele sale pentru pian. Un rol deosebit de important îl au sonatele compuse în prima perioadă. Din cele 17 sonate mari pentru pian, terminate între 1795—1802, aproape fiecare conține trăsături individuale, originale.

Este destul să examinăm lucrările cele mai importante din numărul acestora, ca să ne convingem de caracterul progresist al primelor sonate beethoveniene. În acest domeniu al creației sale, Beethoven a soluționat noile probleme mai devreme decît în lucrările de cameră și simfonice. Sonatele de pian sînt, prin esența lor reformatoare, mai îndrăznețe decît celelalte lucrări ciclice în formă de sonată, atribuite aceleiași perioade. Beethoven a elaborat pe scară largă principiul de sonată, bazat pe juxtapunerea și dezvoltarea temelor contrastante, ca și pe elementele contradictorii din lăuntrul temelor luate în parte. Sonatele beethoveniene se remarcă prin proporțiile construcției: materialul tematic de bază este supus unei intense dezvoltări, legătura între secțiunile formei este aprofundată, contradicțiile dintre episoadele sau temele contrastante se intensifică. Un rol deosebit este atribuit finalurilor și codelor. Acestea sînt chemate să exprime și să confirme în conștiința ascultătorilor rezultatul dezvoltării imaginilor de bază ale lucrării.

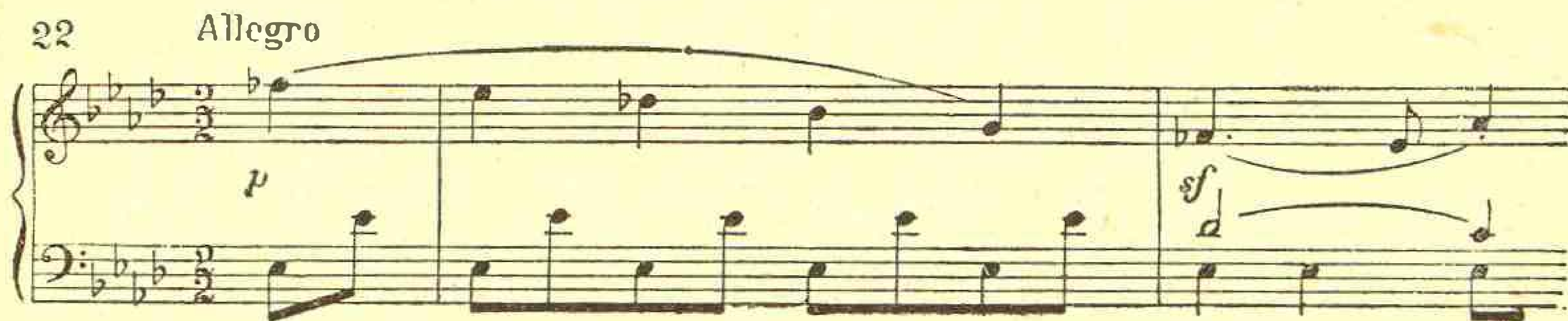
În prima sonată vieneză în *fa* minor op. 2 nr. 1 (1796) se stabilesc între tema principală și cea secundară din partea întîi interdependențe noi pentru acea vreme. Tema principală, contrastantă, se compune din două motive:





Motivul al doilea capătă o dezvoltare independentă în punte (partea de legătură). Acest motiv reprezintă un grupet notat în amănunt, care-și cîștigă la Beethoven, spre deosebire de ornamentațiile muzicii de la sfîrșitul secolului XVIII, o semnificație motivică.

În elementele de legătură se ivește un motiv descendent, ce pregătește apariția temei secundare. Tema secundară





Luigi Cherubini
(desen de Ingres)



Ignatz Seyfried
(litografie de Kriehuber, 1826)

este o răsfrîngere a temei principale. Cu toate deosebirile, ele au și trăsături comune: mișcare pe sunetele acordurilor, extensiune și structură ritmică uniformă; ceea ce înseamnă aplicarea principiului unității și legăturii elementelor tematice contrastante. Proporțiile acestui *Allegro* în formă de sonată sînt încă limitate, dar oferă un material bogat pentru analiza formelor tipice beethoveniene ale genului.

Partea a doua a sonatei — *Adagio* — inaugurează o serie de părți lente frumoase în muzica lui Beethoven. Asemenea părți expresive au format pentru ascultătorii contemporani ai lui Beethoven «centrul de greutate» al sonatelor. În *adagio* Beethoven a dezvoltat tradiția clasică nobilă a lui Mozart și Haydn, îmbogățind-o cu contrastele noi ale sentimentelor triste și luminoase, precum și cu trăsăturile caracteristice durerii suportată cu bărbăție. Părțile lente nu reflectă moda superficială a epocii (Beethoven era dușman al sentimentalismului la modă), ci o latură esențială a conștiinței tinerei generații ce aparținea intelectualității germane progresiste. Această latură a conștiinței și-a găsit, precum se știe, întruchiparea artistică desăvîrșită în *Suferințele tînărului Werther* de Goethe.

Melodia din *Adagio* este plină de figurații care, precum se vede, își au originea în ariile de operă și fac legătură cu viitorul stil al lui Chopin (triluri, pasaje expresive).

Partea a treia a sonatei — *Menuet* — păstrînd construcția și mișcarea tradițională, se distinge din punct de vedere motivic, printr-o mai mare fărîmițare și preciziune ritmică. De pe acum se profilează trecerea la un gen nou — genul de scherzo simfonic în formă de sonată.

Finalul sonatei — *Prestissimo* — se remarcă în mod deosebit printre finalurile timpului. Caracterul său furtunos, pasionat, arpegiile fremătătoare, strălucitele contraste motivice și dinamice dinăuntrul temei, — toate acestea ne îndreptățesc să-l considerăm ca pe o verigă inițială dintr-un întreg lanț de finaluri furtunoase, pînă la cel din *Appassionata*. În afară de aceasta, ultima parte din sonata întîi se înrudește prin atmosfera sa cu prima parte, fiind dezvoltarea firească a imaginilor principale ale acesteia și reprezentînd culmea întregii concepții de ansamblu.

Cea de-a cincea sonată vieneză op. 10 nr. 1 în *do* minor (1798) îmbogățește, pentru întia oară, paleta lui Beethoven cu motive tragice. Prima ei parte servește ca prototip pentru *allegro*-urile eroice de mai tîrziu. Însăși tema părții principale oferă un contrast caracteristic de hotărîre eroică și de ezitare, de suferință:



Puntea aduce treptat elementul secundar («suspinul») pe planul întîi, pînă cînd acesta, în sfîrșit, capătă amploare în tema a doua:



Prin conținutul ei, tema secundară este de un calm plin de grație și contrastează cu caracterul tragic al temei principale.

Astfel apare antiteza caracteristică pentru Beethoven, atît înăuntrul temei principale, cît și între tema principală și cea secundară. Contrastul străbate întregul *Allegro* în formă de sonată; unitatea elementelor contrastante se realizează în mare parte pe baza motivelor comune. Transformarea motivelor are loc în punte, procedeu prin care se obține unitatea intonațională.

Așadar, părțile extreme ale ciclului de sonată — partea întîi și finalul — sînt supuse unor schimbări esențiale, înclinînd spre genul eroic de sonată.

Partea lentă capătă o înfățișare nouă în altă sonată din op. 10 nr. 3. A doua ei parte — *Largo e mesto* în *re* minor

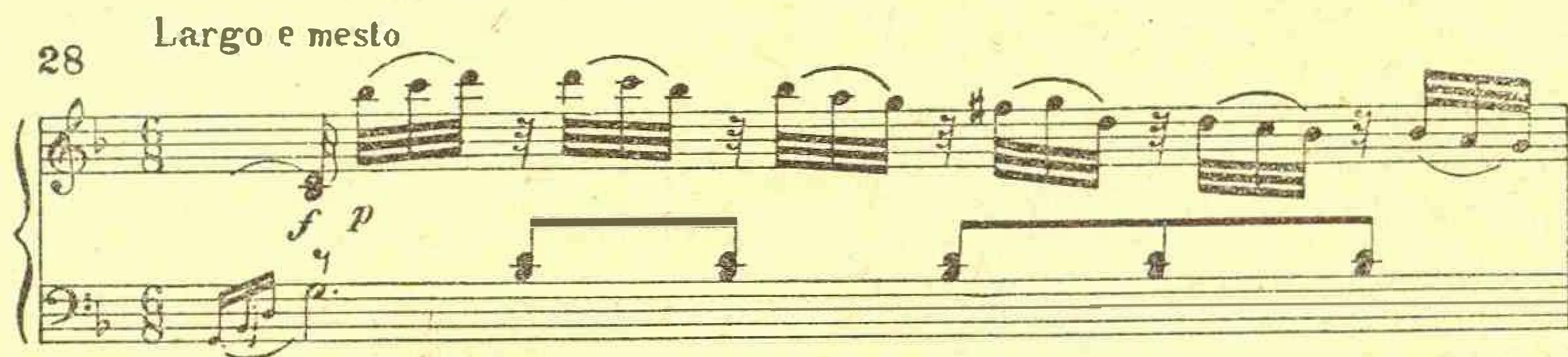
— constituie imaginea sublimă a durerii patetice. *Largo* începe printr-un monolog dramatic, întrerupt prin accente de disperare:

26 Largo e mesto

Episodul major de scurtă durată formează un contrast luminos față de melodia plină de durere. Trecerea amplă spre repriză se caracterizează prin acea expresivitate dramatică, pe care Beethoven o transpune tot mai mult în părțile de legătură și de dezvoltare. În această trecere se disting limpede două imagini. Imaginea principală este reprezentată de motivul inițial modificat al monologului. Îmbinările strident disonante exprimă sentimentul durerii și al deznădejdii:

27 Largo e mesto

Cu aceasta alternează o figurație tînguitoare — imaginea a doua:



Coda capătă o amploare neobișnuită, fiind centrul de greutate al întregului *Largo*. Figurația vocii superioare apărută pentru prima oară cu ocazia trecerii spre repriză și avînd acolo un caracter de jeluire, plin de neliniște, exprimă aci o împăcare deplină. *Largo* se termină cu impresia îndepărtării temei, a stingerii ei treptate.

În ansamblu, *Largo* redă, cu o profunzime fără precedent, stări sufletești complexe — de la tînguire pînă la izbucniri de desperare — încheindu-se într-o atmosferă de împăcare deplină.

Probabil că elementul tragic ce apare în sonatele op. 10 să fie legat de o încercare personală grea: anume, în acei ani Beethoven și-a dat seama de pierderea iminentă a auzului. Totodată, după cum am mai scris, aceste triste părți, *Adagio* și *Largo,* au fost percepute de către contemporanii compozitorului ca fiind glasul epocii. În ele se reliefează cu cea mai mare vigoare contradicțiile adînci, «discordanța sufletelor», atît de caracteristice pentru conștiința dedublată a intelectualității germane. Beethoven suportă bărbătește contradicțiile acestea chinuitoare. Imaginea strădaniei sale neabătute către claritatea conștiinței, devine evidentă atunci cînd urmărim mai departe evoluția părților lente din sonatele și simfoniile lui Beethoven ajuns la «maturitate».

Această lume a încercărilor tragice atinge în sonata *Patetică*[1] op. 13 (1798) o puternică expresie și o înaltă semnificație spirituală.

Romain Rolland este nedrept față de cea mai de seamă lucrare a tînărului Beethoven atunci cînd compară Sonata *Patetică* cu o «melodramă» bombastică. Este evident că sonata

---

[1] Denumirea sonatei aparține lui Beethoven însuși.

op. 13, cu exclamațiile ei patetice, cu pasiunile năvalnice, cu dialogurile sumbre, este foarte teatrală. Dar tocmai caracterul acesta teatral face ca Sonata *Patetică* să fie deosebit de accesibilă, impresionantă. Caracterul general al sonatei corespunde tragismului patetic al lui Schiller. Romain Rolland relevă în mod just tradiția lui Gluck în muzica Sonatei *Patetice.*

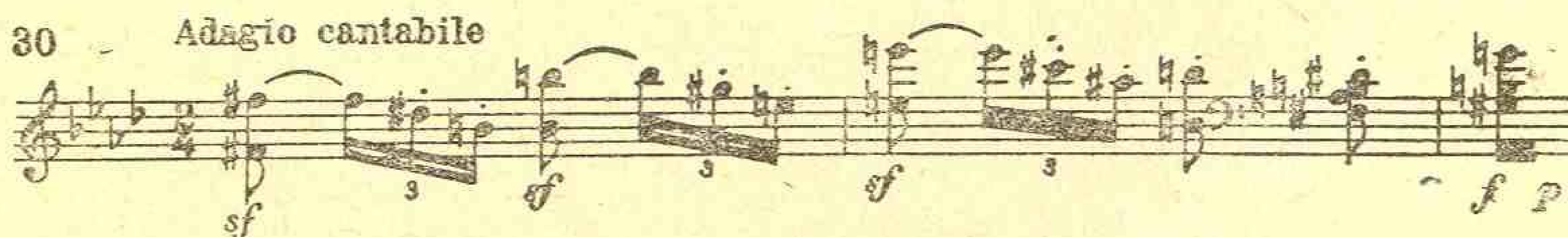
Partea întîi a sonatei începe cu o introducere lentă, plină de măreție. În ea se cuprinde patosul declamației tragice. Este construită în întregime pe un singur motiv elementar, ce străbate toată sonata. *Allegro-ul,* ce urmează introducerii, plin de impetuozitate și energie hotărîtă, este ca un discurs apăsat și agitat. În vîrtejul unei mișcări neîntrerupte trec ca vîntul tot felul de motive contrastante, contribuind la întărirea sentimentului unității. Mișcarea rapidă este întreruptă prin acordurile introducerii ce revin amenințătoare și solemne, pentru a fi reluată cu o nouă forță. Partea întîi a *Pateticei* este imaginea desăvîrșită a unei emoții tragice, întruchipată în strălucitoare forme dramatice.

Simplitatea deosebită a melodiei din partea a doua a *Pateticei* — *Adagio cantabile* în *la* bemol major, — apropie această melodie viguroasă de cîntecul popular:



Melodia este lipsită de acele «suspinuri» (rețineri), care au devenit o formulă melodică frecventă a stilului «galant» din secolul XVIII. Tocmai această apropiere de principiile cîntecului popular face ca melodiile lui Beethoven să fie un patrimoniu al maselor largi.

În desfășurarea calmă din *Adagio* năvălesc subit exclamații patetice:



Aceste cvarte ascendente, tratate de Beethoven pe plan eroic, le întîlnim adeseori în creația compozitorului pînă la Simfonia IX, unde ele joacă în partea lentă același rol, ca și în *Adagio*-ul din

Sonata *Patetică*. După părerea noastră aceste «cvarte eroice» provoacă asociații cu intonațiile muzicale cele mai caracteristice ale epocii revoluționare, apropiate de cele ale Marseliezei. Izbucnirea sentimentelor eroice alternează cu reluarea cîntului liniștit și solemn.

Adagio cantabile din Sonata *Patetică* exprimă acel înalt grad de liniște severă, caracteristică părților lente ale sonatelor beethoveniene, al căror fond principal îl constituie eroismul luptei. Acest tip de parte lentă atinge culmile sale în lucrările din perioada mijlocie și tîrzie (*Appassionata,* Simfonia V, Simfonia IX). Partea eroică lentă din Sonata *Patetică* este cu totul altfel decît *Largo* din sonata op. 10 nr. 3 descris mai sus.

Partea a treia a *Pateticei* — *Rondo* în *do* minor — este ușoară, armonioasă, evoluînd într-un ritm riguros omogen și captivînd auditorul prin melodia sa fluidă. Aci se împletesc episoade contrastante. Melodiile din rondo reunesc sentimentul tinereții, al dragostei de viață, cu tristețea plină de lumină. Finalul este uimitor prin puternicele sale contraste dinamice.

În genere, Sonata *Patetică* este — prin caracterul ei bărbătesc — eroică și sublimă. Pasiunile năvalnice, chemările la «acțiune directă», sînt dictate de patetismul revoluționar. Conflictele se rezolvă în mod optimist: calmul din partea a doua și caracterul optimist al rondoului, demonstrează acest fapt în mod evident.

În Sonata *Patetică* se oglindește pentru prima oară cea mai strînsă legătură motivică dintre introducerea lentă, cu *Allegro*-ul în formă de sonată ce-i urmează în prima parte și rondoul final. Fără să mai vorbim și de faptul că introducerea se repetă de două ori în partea întîi (înainte de dezvoltare și înainte de codă), tematica ei —



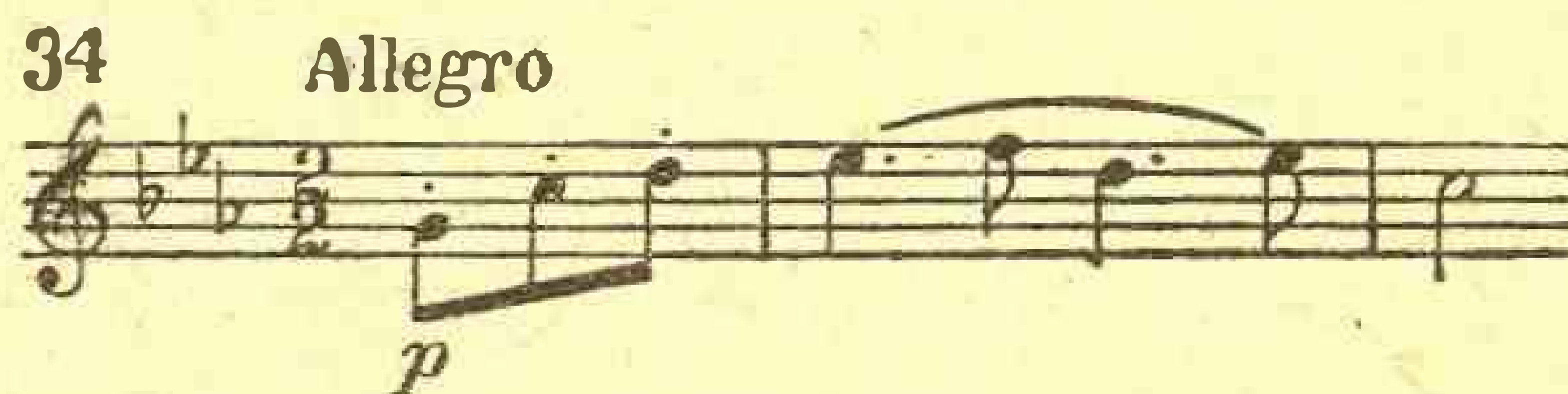
pătrunde în dezvoltare:



și determină construcția temelor secundare:



și ale rondoului final:



O astfel de legătură motivică dintre prima și ultima parte a formei ciclice reprezintă un mare pas înainte în raport cu creația lui Haydn și Mozart și oferă lui Beethoven posibilitatea să dezvolte organic imaginile fundamentale ale lucrării.

În sonata op. 26 în *la* bemol major (1802) apare pentru prima oară la Beethoven ca parte lentă imaginea muzicală programatică. Compozitorul a intitulat-o *Marș funebru la moartea unui erou.* Marșul acesta constituie o verigă de mare importanță în procesul lung de creație a stilului eroic. Este prototipul marșului funebru din Simfonia III.

Melodica marșului rezultă din cele mai simple schimbări armonice. Tema este formată aci din întregul complex al acordurilor:



O asemenea construcție tematică este proprie episoadelor beethoveniene cu un caracter sublim (partea a doua din *Appassionata*). Ulterior, ea a trecut la Wagner (tema din *Walhalla*).

Trioul marșului, spre deosebire de marșurile funebre obișnuite, nu este construit pe o melodie sensibilă. El are un caracter pitoresc: se aud salvele de tun, bătaia crescîndă de tobe, zgomotul unei mulțimi de mii de oameni:



Desigur că marșul acesta trece dincolo de limitele tipului obișnuit al părților lente. Aci, geniul lui Beethoven distruge cu îndrăzneală și hotărît schema tradițională a formei de sonată clasică, pentru a dezvălui o concepție nouă, revoluționară.

Beethoven și-a pus problema foarte importantă și grea a reunirii părților izolate ale sonatei. El nu se mulțumește ca predecesorii săi, cu caracteristica proprie părților izolate, ci caută principiul suprem — unitatea muzicală a sonatei în ansamblu. O astfel de unitate el o realizează în sonata opus 27 nr. 2 în *do* diez minor (1802).

Denumită de autor *Sonată-fantezie,* ea a ajuns celebră sub numele de Sonata *Lunii,* dat de poetul berlinez Rellstab, contemporan și admirator pasionat al lui Beethoven.

Sonata *Lunii* face parte dintre lucrările cele mai populare ale marelui compozitor și este una din creațiile minunate ale muzicii pianistice universale. Ea își datorește gloria, pe deplin meritată, nu numai sentimentelor adînci și rarei frumuseți muzicale, dar și integrității sale uimitoare, grație căreia cele trei părți ale ei se prezintă ca ceva unitar, indisolubil. Întreaga sonată reprezintă creșterea năvalnică a unei pasiuni care atinge limitele unei adevărate furtuni sufletești.

Partea întîi a Sonatei *Lunii* se deosebește foarte mult de primele părți ale altor sonate beethoveniene: ea este lipsită de contraste violente, de treceri bruște. Curgerea înceată, calmă a



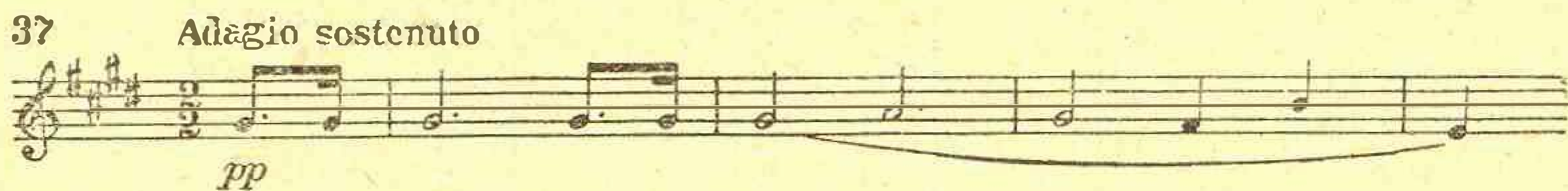
Autograful marşului funebru din sonata op. 26

muzicii dezvăluie un sentiment liric curat. Compozitorul a relevat că partea aceasta necesită interpretarea „cea mai delicată". Auditorul pătrunde cu adevărat în lumea fascinantă a visării și a evocărilor unui om singuratic. Pe un acompaniament lent și ondulat apare o melodie plină de o adîncă expresivitate. Sentimentul, la început calm, foarte concentrat, se transformă într-o chemare pasionantă. Calmul revine treptat și răsună din nou melodia tristă, plină de melancolie, care se stinge apoi în bașii profunzi din acompaniament, pe fondul undelor ce sună neîncetat.

Partea a doua, foarte redusă, a Sonatei *Lunii* este plină de contraste molcome, de intonații ușoare, de un joc de lumini și umbre. Muzica aceasta este comparată cu dansurile elfilor din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. Partea a doua nu este decît o tranziție minunată de la caracterul visător al părții întîi spre finalul puternic și semeț.

Finalul din Sonata *Lunii*, scris în formă de sonată, este viguros, bogat și constituie centrul de greutate al întregii lucrări. În iureșul năprasnic al pasiunilor dezlănțuite, temele se succed vertiginos, amenințătoare, plîngătoare și triste — întreaga lume a unui suflet omenesc agitat și zguduit. Se desfășoară o dramă adevărată. Sonata *Lunii* redă pentru prima oară în istoria muzicii universale o imagine rară, ca desăvîrșire, din lumea sufletească a artistului.

Cele trei părți ale Sonatei *Lunii* dau impresia întregului, datorită caracterului extrem de subtil al elaborării motivice. Tema principală a primei părți — *Adagio sostenuto* —



își capătă o dezvoltare în partea a doua — *Allegretto*. Motivul al doilea din tema principală în *Adagio* —



răsună în prima temă din *Allegretto* (cu umplerea intervalului de cvintă descendentă):



In afară de aceasta, numeroasele elemente expresive, cuprinse în caracterul reținut al primei părți se dezvoltă și ating punctele lor culminante în finalul furtunos și dramatic. Mișcarea impetuoasă ascendentă a arpegiilor din *Presto* (final) pornește de la aceleași sunete, ca și începutul calm, ondulant, al primei părți (acordul de tonică în *do* diez minor). Însăși mișcarea ascendentă, în cuprinsul a două și trei octave, a fost preluată din episodul central al primei părți.

Există multe încercări de a tălmăci subiectul Sonatei *Lunii*. Dintre toate încercările, imaginea lui Rellstab s-a dovedit cea mai potrivită. Sunetele Sonatei *Lunii* au sugerat poetului reprezentarea unei frumoase nopți cu lună pe lacul Vierwaldstädt din Elveția. Dar Rellstab a sezisat numai aspectul exterior al acestei creații geniale beethoveniene. Într-adevăr, dincolo de peisajele naturii, se deschide lumea individuală a omului — de la contemplarea senină, pînă la limitele desperării.

Biografii leagă conținutul Sonatei *Lunii* de dragostea nefericită a compozitorului față de Giulietta Guicciardi, căreia i-a fost dedicată această lucrare... Totuși, conținutul acestei sonate depășește atît de mult limitele unui sentiment strict personal, încît simțămîntul dragostei a putut fi numai un pretext pentru scrierea acestei lucrări care precede creația de mai tîrziu a celor mai buni compozitori romantici. Partea întîi a Sonatei *Lunii* ar fi trebuit, cu drept cuvînt, să fie denumită prima nocturnă a secolului XIX.

Sonata *Lunii* constituie o etapă însemnată în calea creării unor lucrări cu larg conținut de idei. Sonata op. 31, nr. 2, în *re* minor (1802), considerată de Beethoven, la fel ca și *Appassionata,* ca o întruchipare muzicală a *Furtunii* lui Shakespeare, a fost chemată la viață de un subiect revoluționar. Această sonată a fost scrisă după «planul» dat de către o doamnă prin intermediul editorului Hofmeister. Ne putem face o idee despre acest

plan, după răspunsul pe care compozitorul l-a dat lui Hofmeister la 8 aprilie 1802:

„La naiba, domnilor, — mi se propune să scriu o asemenea sonată?

În timpul frigurilor revoluției, mai mergea. Dar acum, cînd toată lumea caută să reintre pe vechiul făgaș și cînd Bonaparte a încheiat un concordat cu papa, — acum o asemenea sonată?

Dacă ar fi fost vorba despre o «*missa* în cinstea Sfintei Marii» pe trei voci, sau o «vecernie» etc., aș fi luat imediat pana-n mînă și aș fi scris cu note mari un «crez» de greutatea unui funt. Dar așa, doamne-dumnezeule, o astfel de sonată — în vremurile acestea de întoarcere la creștinism — nu! Renunțați la acest plan, că n-are să iasă nimic.

Iată răspunsul meu în tempo-ul cel mai rapid: doamna poate obține de la mine o sonată, în general eu sînt gata să mă conformez planului ei în ceea ce privește latura estetică..." (urmează condițiunile).

Beethoven își bate joc, cu sarcasm, de «vremurile întoarcerii la creștinism»: încă pe atunci el a putut vedea clar în Napoleon pe trădătorul intereselor revoluției. Din păcate, subiectul sonatei n-a ajuns pînă la noi.

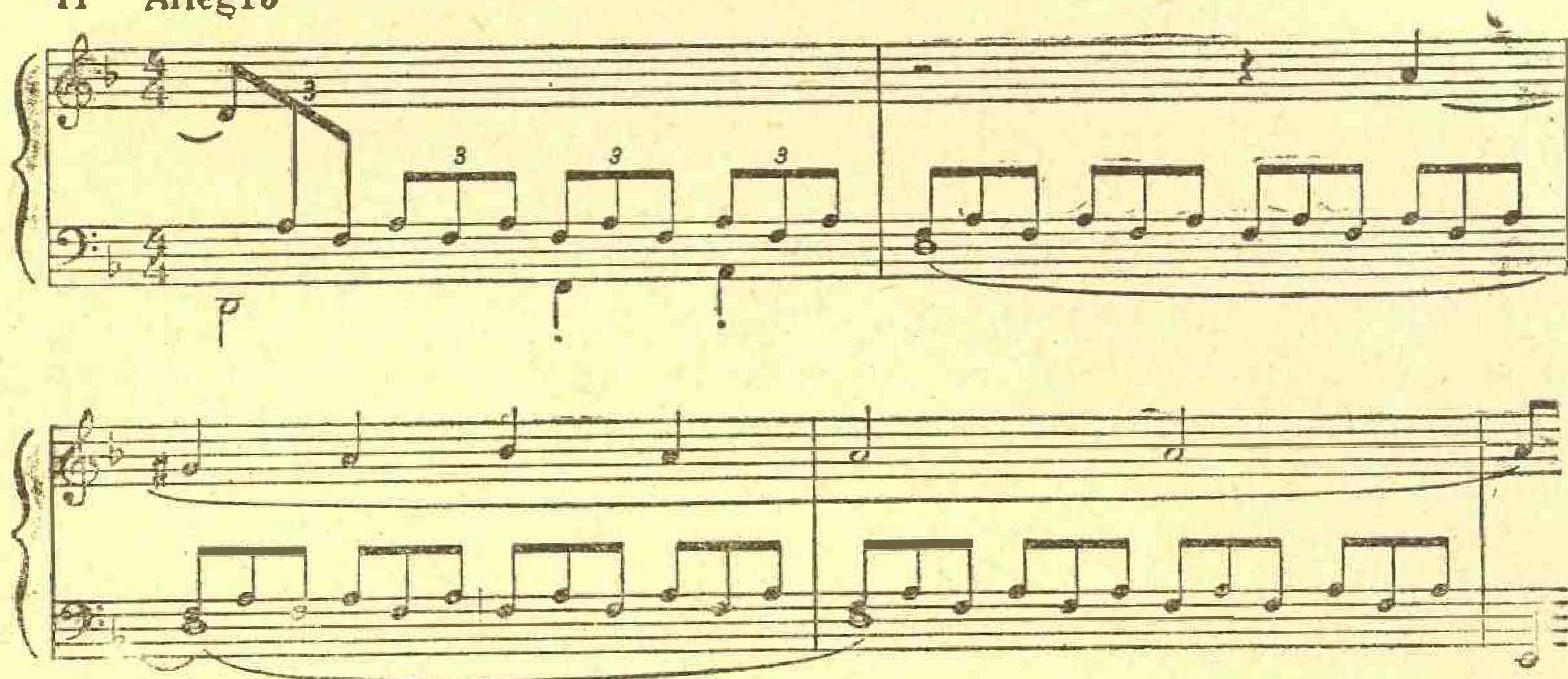
Sonata op. 31 nr. 2 se distinge prin construcția neobișnuită, fără precedent, a părții întîi. Ea cuprinde alternanța *Largo* și *Allegro*, adusă de două ori:



Se pare că ne găsim în fața a două începuturi: unul imperios, autoritar, celălalt — plin de suferință, de zbucium. Lupta dintre aceste două începuturi umple întreaga primă parte a sonatei. Puntea reprezintă juxtapunerea strălucită a începutului autoritar

(vocea de bas) și a începutului plin de suferință (vocea superioară) pe fondul acompaniamentului agitat al vocilor de mijloc:

41 Allegro



Lupta ambelor începuturi atinge culmea în dezvoltare.

Sonata a căpătat denumirea *Sonata cu recitativ* datorită faptului că, în reexpoziția părții întîi, după expunerea ambelor elemente ale temei principale, apar de două ori la vocea superioară fraze cu caracter de recitativ fără acompaniament, în care compozitorul atinge limita expresivității. Desenul celei dintîi dintre acestea:

42 Largo



va fi reprodus — în liniile sale generale — în finalul Simfoniei IX (baritonul solo — „Prieteni, nu versul acesta!... Haideți să cîntăm un cîntec plin de farmec, de foc înălțător"...)

43 Recitativo



Analogia dezvăluie însemnătatea pe care o au frazele recitativului în caracterul dramatic al primei părți a sonatei. Aci, ca și în finalul Simfoniei IX, ele trec cu hotărîre peste toate încer-

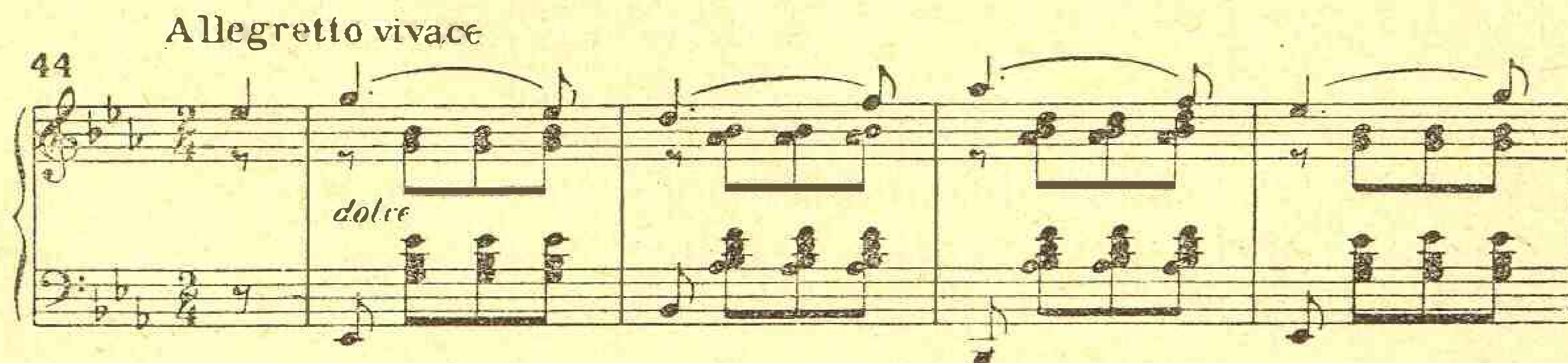
cările vieții — în cazul de față elementele suferinței, îndoielii, ezitării și servesc drept hotar, dincolo de care nu mai întîlnim motivele *Largo* și *Allegro* ale temei principale. Îndoielile au fost înlăturate.

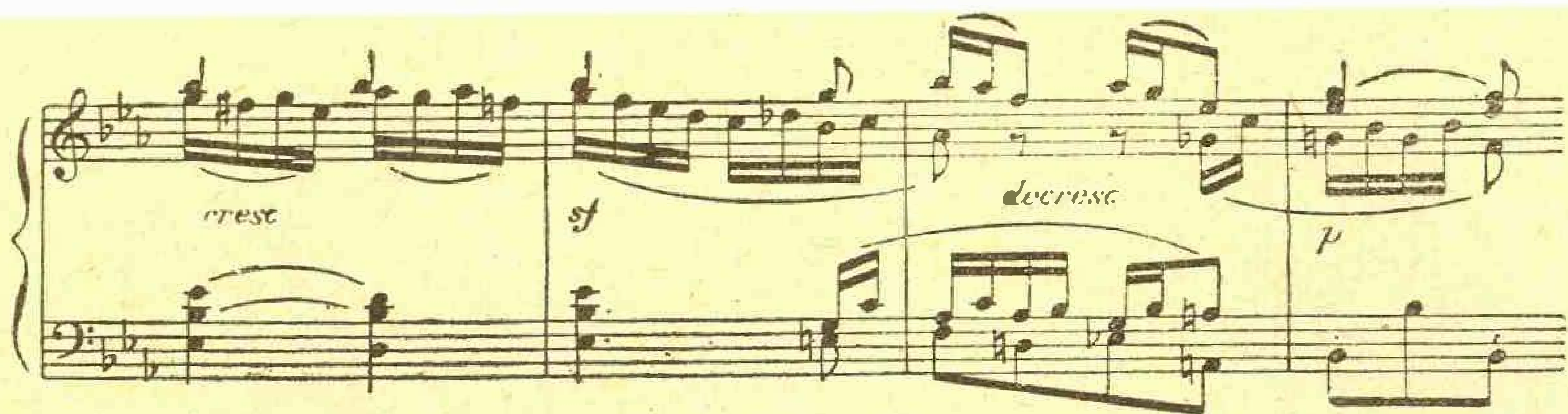
Astfel, încă cu mulți ani înainte de crearea Simfoniei IX, în *Sonata cu recitativ* a fost elaborată forma ce întruchipează ideea acesteia.

În anul 1802 Beethoven a scris variațiunile op. 34 și 35 pentru pian. Încă în sonata op. 26 se profilează în variațiunile părții întîi trăsăturile noi ale acestui gen: tema este supusă unor transformări însemnate. Beethoven a realizat principiul acesta abia în variațiunile pe teme proprii op. 34 și 35. Compozitorul aprecia mult ambele lucrări și era pe deplin conștient de originalitatea ideilor lor. În scrisoarea trimisă editorilor Breitkopf și Härtel (a fost primită la 18 octombrie 1802), el scria: „Variațiunile sînt prelucrate într-adevăr într-o manieră cu totul nouă, fiecare în felul ei propriu... În mod obișnuit mi se întîmplă să aud de la alții că posed idei noi, în timp ce eu personal nu-mi dau seama de acest lucru; de data asta însă trebuie să vă asigur că ambele lucrări le-am scris într-o manieră cu desăvîrșire nouă."

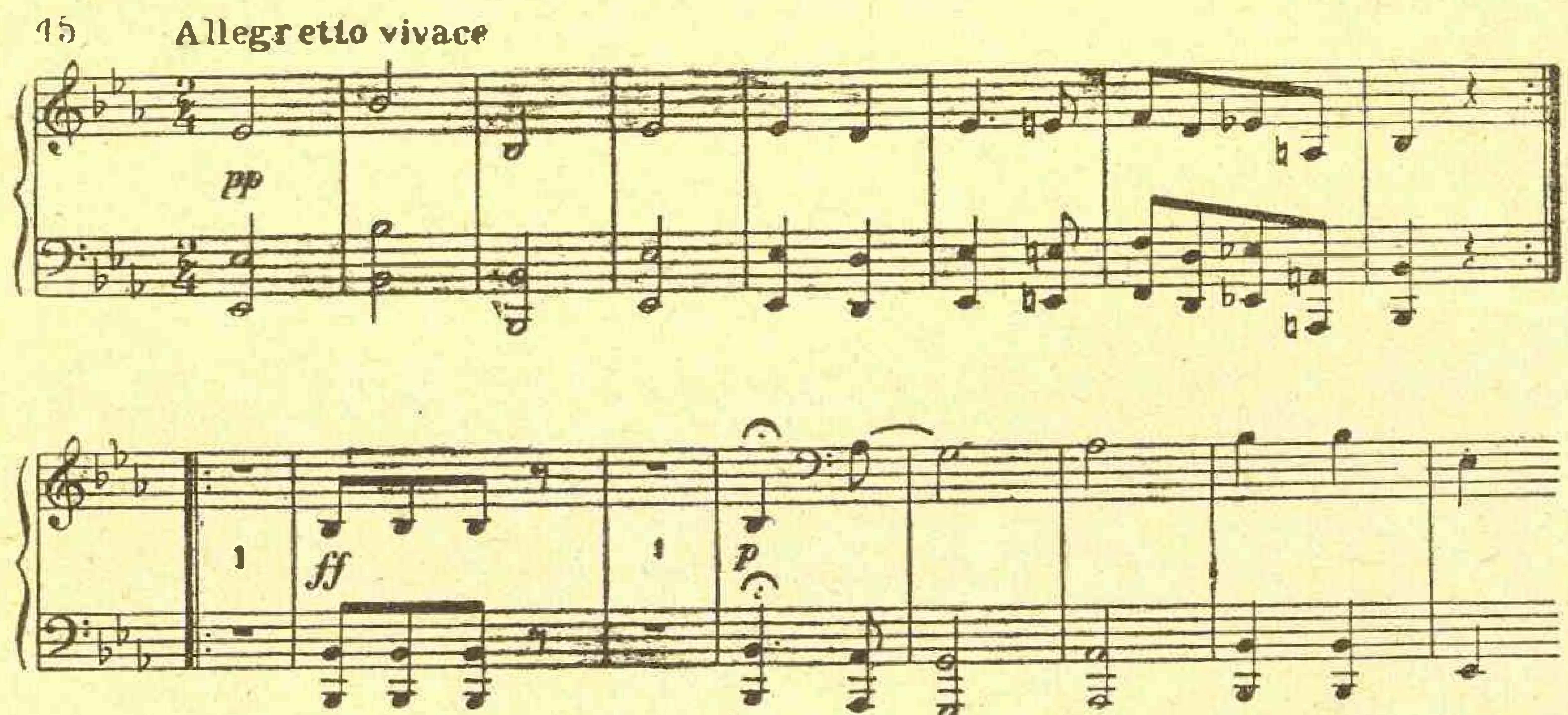
Peste cîteva zile, Beethoven scrie din nou aceluiași destinatar: „În locul vîlvei făcute în jurul noii metode a variațiunilor..., cum, de exemplu, un oarecare compozitor francez mi-a prezentat fugi «după noua metodă», constînd în aceea că, în cele din urmă o fugă nu mai este fugă ș. a. m. d., eu totuși vreau să atrag atenția celor neinițiați, cel puțin în sensul că aceste variațiuni se deosebesc de altele." Mai departe insistă să i se tipărească o scurtă prefață. Aceasta denotă că Beethoven include variațiunile opus 34 și 35 printre lucrările lui mari.

Variațiunile op. 35 (15 variațiuni și o fugă) sînt scrise pe tema contradansului folosit în finalul baletului *Făpturile lui Prometeu:*





În variaţiuni, tema apare într-o formă nouă, originală: răsună numai sunetele din bas ale temei. *Pianissimo* alternează cu lovituri neaşteptate de tunet, după care liniştea se instaurează din nou:



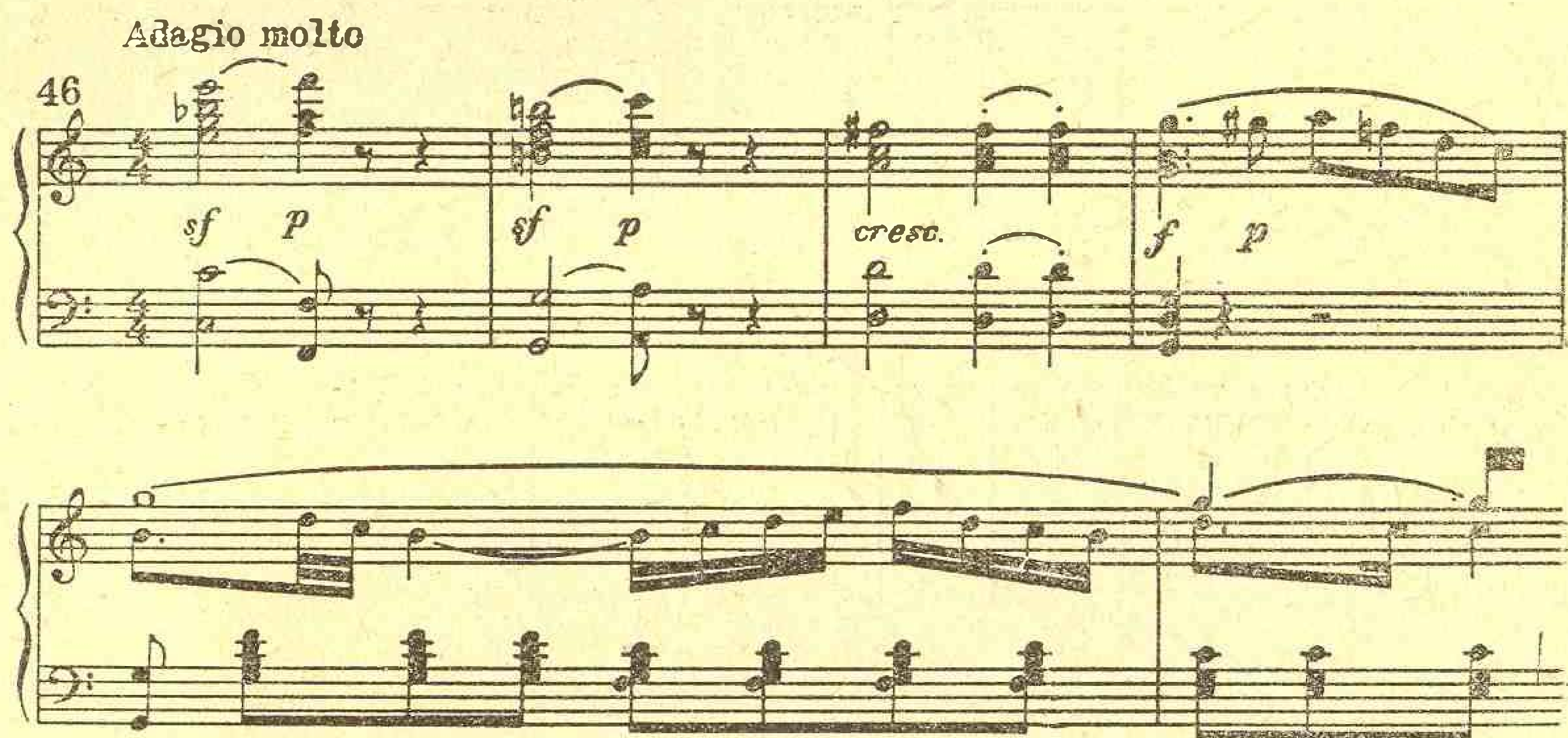
Această temă enigmatică este supusă schimbărilor determinate de variaţiuni. Motivele altor voci înfăşoară asemeni iederei sunetele ei. Muzica devine tot mai sonoră şi abia atunci apare melodia graţioasă a contradansului. Variaţiunile care urmează după apariţia acestei teme, frapează prin inventivitate şi strălucire. Unele din ele sînt dezvoltate în mari părţi de sine stătătoare, ca de pildă, variaţiunea a 14-a lentă (*Largo*) şi variaţiunea finală (cu fugă).

Enigma din varianta temei contradansului va fi dezlegată în finalul Simfoniei *Eroice,* la baza căruia vor fi puse variaţiunile op. 35. Primul motiv al variantei va juca un mare rol în întreaga simfonie.

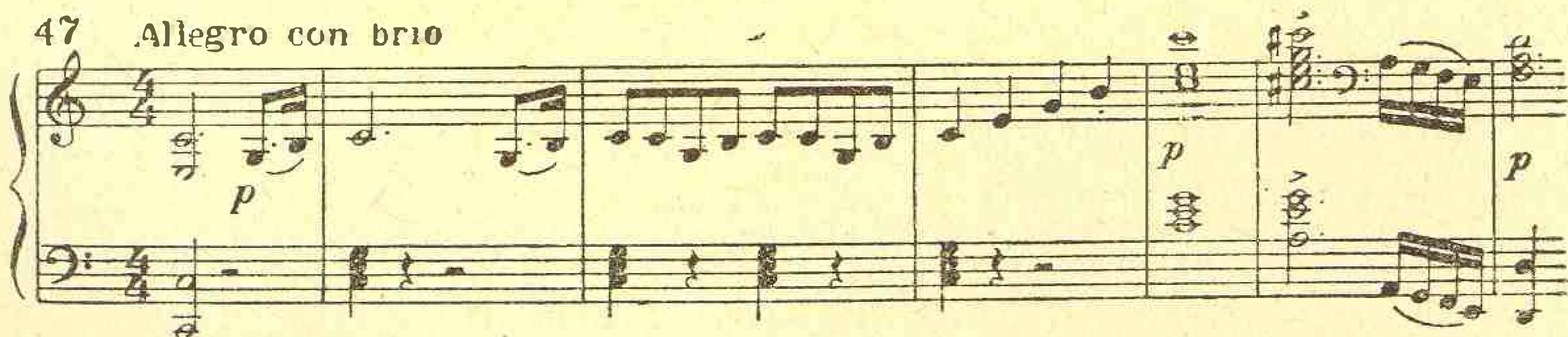
Simfonia I op. 21 în *do* major, terminată în primăvara anului 1800, se deosebeşte de majoritatea simfoniilor lui Haydn şi

Mozart, mai întîi prin componența ei. Două clarinete, alături de două oboaie, două flaute și două fagoturi, participă în mod egal în ansamblul pe opt voci al suflătorilor de lemn. Pînă la Beethoven, clarinetele se întîlneau rareori în partiturile simfonice; cel mai des ele substituiau oboaiele. În ultimele simfonii londoneze ale lui Haydn întîlnim o formație completă de suflători pentru acea vreme: grupul de opt voci al lemnelor (cu două clarinete), doi corni și două tromboane. Beethoven a pornit de la această componență și mai tîrziu i-a dat o extindere mai mare.

Trăsăturile caracteristice originale ale Simfoniei I se observă chiar de la primul început: tonalitatea de bază nu apare dintr-odată, ci ca rezultat al confruntării altor tonalități:



În sensul deplin al cuvîntului, aceasta este o manieră beethoveniană de a «statornici» tonalitatea de bază prin «lupta pentru tonică». Tema principală din partea întîi are un caracter de fanfară eroic:



Fenomen cu totul nou pentru acea vreme trebuie considerată varianta în minor a temei secundare, în coloritul sumbru al basului:



Această «umbră» neașteptată pe fondul general luminos dispare fără urmă, fiind succedată de strălucitorul final al părții. În genere, prima parte constituie apogeul acestor *Allegro*-uri simfonice în formă de sonată din secolul XVIII. Simțul măsurii se îmbină proporțional cu sclipirile unor emoții de o măreție neobișnuită, cu contrastele orchestrale noi pentru acea vreme.

Partea a doua — *Andante cantabile con moto* — cu tema principală fugată și cu cea secundară galantă, cu o figurație lucrată în filigran, — ar fi putut constitui modelul unui grațios dialog muzical din secolul XVIII, dacă în dezvoltare n-ar fi intervenit subit episodul energic cu contrastele violente, cu ritmul punctat și cu intonațiile dezolante. Cu toate că dramatismul de acest gen este specific multora dintre episoadele mozartiene, totuși datorită unor particularități (contrastele tonale și dinamice îndrăznețe), recunoaștem ușor mîna lui Beethoven.

Partea a treia, menuetul — *Allegro molto e vivace* — este un adevărat scherzo cu trio. Episodul principal abundă prin strălucitoare contraste dinamice și tonale și printr-o fină interpretare ritmică. După acest episod putem să ne dăm seama cum vechiul menuet cedează locul scherzo-ului. Din menuet nu mai rămîne decît o schemă formală. Trioul dimpotrivă este mai apropiat de menuet.

Indiscutabil că începutul umoristic al finalului din *Adagio* apare ca ceva nou. Succesiunea unor intonații pline de ezitări, ca un fel de «gîngăviri», după care urmează pasajul strălucitor al viorilor cu care începe rondoul vesel și ușor — *Allegro molto e vivace* — era adeseori eliminată pe atunci de către dirijori de

teama de a nu provoca rîsul publicului. Finalul simfoniei, prin minunatele lui teme prelucrate cu perfecțiune mozartiană, prin episoadele pline de grație, este un model desăvîrșit de muzică ușoară clasică.

În general, Simfonia I cuprinde în sine doar sclipiri din simfonismul secolului XIX. Printre acestea, în afară de episoadele relevate, se numără activitatea neobișnuită pentru acele timpuri a grupului suflătorilor. Critica contemporană compara Simfonia I cu «muzica de suflători».

Simfonia II opus 36 în *re* major a fost terminată în anul 1802 după Sonata *Lunii și* alte lucrări importante în ceea ce privește noutatea creației tînărului Beethoven. Această simfonie înseamnă un pas considerabil înspre genul eroic. Începută aproximativ prin anul 1801, ea este monumentul unor zile fericite. Nici recunoașterea penibilă a începutului surzeniei n-a putut stînjeni pe compozitor să-și dea în vileag inepuizabilele lui forțe vitale. Cuvintele pline de mîndrie ale lui Beethoven din scrisoarea către Wegeler, trimisă în anul 1801, pot fi folosite ca epigraf la Simfonia II: „Îmi dau seama cum puterile îmi sporesc... cît e de frumos să-ți trăiești de o mie de ori viața... Vreau să strîng soarta de gît". Proporțiile Simfoniei II sînt mai mari, ele corespund puternicului fond optimist, pe care îl exprimă.

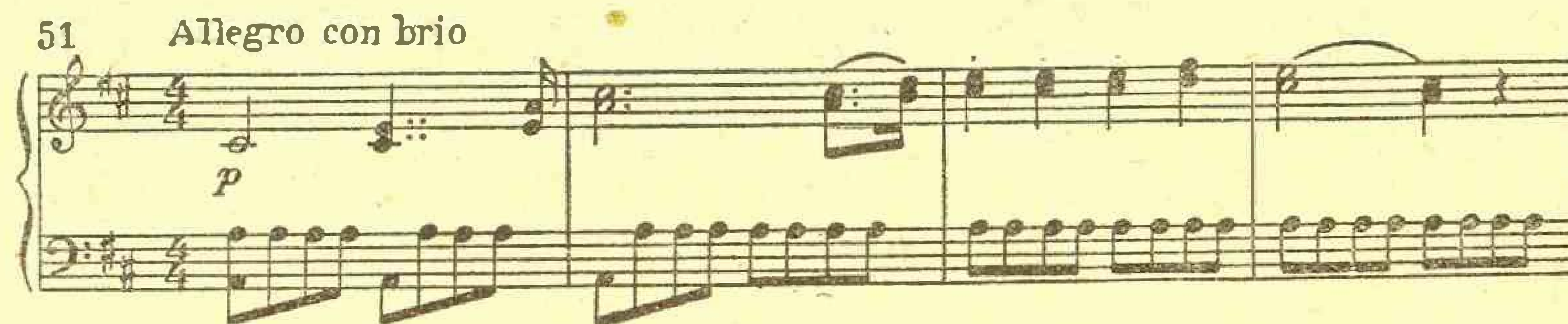
Partea întîi începe printr-un lung *Adagio,* în care, dezvoltarea unei melodii profund lirice se îmbină cu elanuri subite de o putere impunătoare. Sonoritatea crește cu o forță tot mai mare, se aud ecouri de goarne militare. Încordarea se rezolvă prin ritmul activ al temei principale în *Allegro con brio:*



Tema apare la bas, ceea ce constituie o inovație în muzica clasică. Dezvoltarea energică a acestei teme duce la un motiv de o putere neobișnuită:



— și, aidoma crestei înspumate ce-o ridică un val, apare melodia ușoară de chemare, cu caracter de fanfară, a temei secundare:



Dezvoltarea este mai bogată și mai variată decît celelalte dezvoltări beethoveniene. Finalul dezvoltării are caracterul unui marș triumfal.

Partea a doua *Larghetto* în *la* major se încadrează printre cele mai desăvîrșite părți lente ale tînărului Beethoven. Ea a fost scrisă în formă de sonată, dar contrastele dintre tema principală și cea secundară, la fel ca și în partea întîi a simfoniei, nu sînt însemnate. Melodiile din expoziție sînt calme și viguroase. Punctul central al puternicelor contraste îl formează dezvoltarea larg desfășurată, care abundă în transformări bogate.

Partea a treia — *Scherzo* în *re* major — prin veselia ei nestăvilită și prin contrastele dinamice, de registru și de timbru, depășește tot ce a creat pînă atunci Beethoven în acest gen. Este gluma unui titan care, în timp ce cîntă, ba se stăpînește, ba izbucnește în rîs.

Partea cea mai originală a simfoniei este finalul, *Allegro molto,* în *re* major. Primul motiv este unul dintre cele mai îndrăznețe ale tînărului Beethoven, în ceea ce privește construcția:

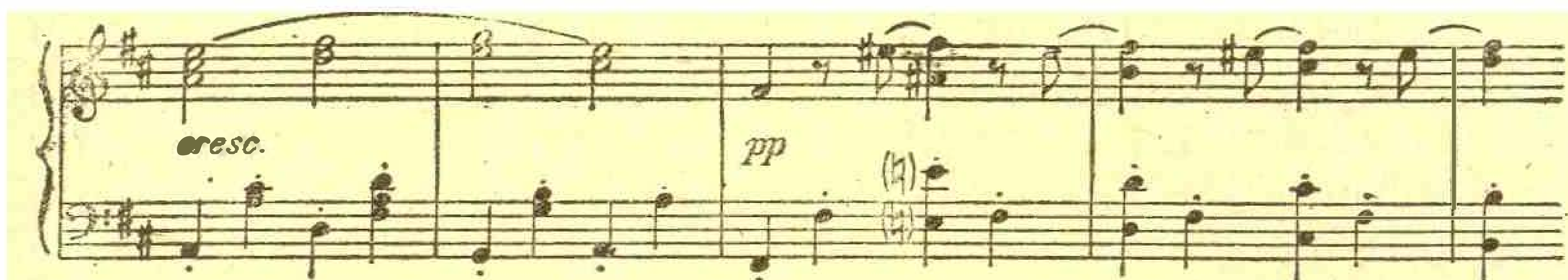


Următorul — vioi, vesel,



deși amintește finalurile clasice obișnuite, este supus unei largi dezvoltări. Elementul bacchic, atît de caracteristic finalurilor de mai tîrziu ale lui Beethoven, se reflectă și aci. În coda amplificată apare un episod uimitor, în același timp visător și activ — ca și cum s-ar ridica din negura amintirilor intonațiile unor chemări eroice:





Aceasta este o anticipare a celor mai bune pagini de muzică romantică.

Simfonia II a produs asupra contemporanilor o mare impresie. Critica s-a comportat cu rezervă, manifestînd preferințe pentru Simfonia I. Este interesantă părerea lui Rochlitz publicată în *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig:

„Ca și publicul vienez și berlinez, noi de asemenea găsim că în general, această simfonie este prea lungă și pe alocuri extrem de savantă, iar pe lîngă toate acestea, adăugăm: folosirea prea deasă a instrumentelor de suflat slăbește efectul multor episoade minunate; finalul, îl considerăm... peste măsură de straniu, sălbatic... Dar deficiențele arătate se estompează într-atît datorită suflului puternic, înflăcărat, care animă această lucrare de proporții colosale și datorită bogăției ideilor noi și prelucrării lor originale aproape în întregime, cît și datorită erudiției sale profunde, încît putem prezice acestei simfonii un succes de lungă durată chiar și atunci cînd lucrările glorificate, astăzi la modă, vor fi înmormîntate pentru totdeauna."

Incontestabil că sonoritatea orchestrală a Simfoniei II se distinge prin noutate. Funcțiile suflătorilor sînt extinse considerabil; substituirea reciprocă a rolurilor suflătorilor și a acestora cu coardele în cadrul unei melodii, dă strălucire muzicii, «sclipire» și varietate de culori. Toate aceste mijloace contribuie cum nu se poate mai bine la exprimarea optimismului și a unei afirmări proprii pline de mîndrie.

Primele trei concerte pentru pian ale lui Beethoven se apropie formal de concertele lui Mozart. Dar energia neobișnuită a unor episoade în parte și a părților întregi (rondoul din Concertul I, introducerea pe care o face pianul în partea întîi a Concertului III), planul tonal îndrăzneț al Concertelor I și III — fac ca aceste lucrări să fie apropiate de simfonismul beethovenian. Concertul III al tînărului Beethoven este deosebit de carac-

teristic în ceea ce privește simfonismul: caracterul ofensiv plin de îndrăzneală, ecourile fanfarelor eroice în contrast cu un lirism profund, laconismul melodiei și severitatea ritmului, în fine simplitatea armoniilor, — toate aceste particularități de stil din partea întîi, ca și caracterul sublim al părții a doua, inclusiv vivacitatea finalului dansant, formează un tot pasionant în dezvoltare, care prezintă o abundență de admirabile detalii.

Aria italiană *Ah, perfido* (Ah trădătorule) a fost scrisă de Beethoven în anul 1796 pentru o cîntăreață amatoare din Praga. Este realizată într-un stil tragic de operă tipic italian. Se compune din «scena» (recitativul) blestemelor împotriva unui trădător perfid și din aria propriu zisă, formată din două părți — *Adagio,* care constituie narațiunea chinurilor îndurate de eroină și *Allegro,* care redă un nou val de indignare. Dramatismul întregii arii, contrastele adînci dintre stările sufletești, avîntul eroic atît în partea vocală, cît și în acompaniamentul orchestrei complex elaborat, în sfîrșit, chiar structura ei anticipează în mod vădit cunoscuta arie a Leonorei din actul întîi al operei *Fidelio.*

Tot în această perioadă a fost compus și cîntecul *Adelaida* (anul 1795) pe cuvinte de Matthesson, un poem de dragoste în spiritul sentimentalismului de la sfîrșitul secolului XVIII. Cîntecul s-a bucurat pe timpul lui Beethoven de un succes excepțional: a fost tipărit în cincizeci și una de ediții, din care douăzeci și patru — pentru pian, unsprezece — pentru ghitară și șaisprezece pentru pian la patru mîini. Nici pînă în zilele noastre acest cîntec nu și-a pierdut din farmecul său naiv.

Cele două cîntece ostășești ale lui Beethoven pe cuvinte de Friedelberg se situează prin melodiile lor la nivelul celor mai bune cîntece de mase. Unul din ele, — *Cîntecul de adio al voluntarilor vienezi* se cîntă la noi sub numele de *Cîntec de campanie.* Melodia arată că munca de creație a tînărului Beethoven are afinitate cu cîntecele revoluționare de mase din Franța.

Din punct de vedere al cuvintelor, este interesant cîntecul de mase cu cor și solo din anul 1790 (prelucrat în anul 1795) cunoscut sub numele de *Omul liber,* pe text de Pfeffel: „Liber este omul care nu pierde nimic dăruindu-și avutul și viața pentru libertate; pentru el nimic nu-nseamnă privilegiile nașterii și rangurile; liber este omul care-n fața morții privește semeț treptele ce duc în mormînt și întregul drum al vieții trăite."

XI

Simfonia Eroică şi «sateliţii» ei

Lucrările lui Beethoven din cursul anilor 1803—1805 se ridică întocmai unui lanț grandios de munți deasupra a tot ce compozitorul crease în perioada precedentă. Culmile acestui lanț le constituie Sonata *Kreutzer* (1803) pentru pian și vioară, Simfonia *Eroică* (1804), sonatele pentru pian *Aurora*[1] și *Appassionata* (1804) și opera *Fidelio* (1805), care își păstrează pînă în zilele noastre întreaga lor semnificație. Cu ele se deschide perspectiva plină de măreție a artei muzicale din secolul XIX.

Cucerirea acestor înălțimi n-a fost ușoară pentru Beethoven. Primii zece ani petrecuți la Viena i-a închinat pregătirii marilor sale creații reformatoare. Oricît de matură, oricît de minunată și desăvîrșită ar fi Simfonia II sau primele cvartete, istoricului ele îi apar ca o «regiune deluroasă prin care ne apropiem de munți».

Lucrările din anii 1803—1805 sînt atît de legate de concepția generală despre lume a compozitorului, iar la rîndul ei această concepție este atît de legată de revoluție și de evenimentele politice, încît este necesar să ne oprim aci asupra soartei pe care Austria o avea în acei ani.

Dintre toate țările germane, Austria era cea mai înapoiată. Timp de mai mulți ani această țară s-a opus cu îndîrjire introducerii noului regim social-politic burghez, instaurat cu forța în toată Europa de către armatele lui Napoleon. Bonaparte a dat Austriei încă în anul 1797 o lovitură zdrobitoare, cînd în înaintarea lui spre Viena s-a oprit numai datorită rugăminților umilitoare ale guvernului austriac. La 17 octombrie 1797 a fost încheiată pacea de la Campoformio prin care Austria a trebuit să

---

[1] Sonata nr. 21 *Waldstein,* op. 53. (N.T.).

recunoască Republica Franceză, să cedeze malul stîng al Rhinului, să renunțe la posesiunile din Italia (Lombardia) și Belgia.

Totuși, nobilimea feudală austriacă n-a putut să se împace cu ofensiva victorioasă a armatelor franceze împotriva principiilor «sacre» ale privilegiilor ei. Fantoma «Sfîntului imperiu roman» de națiune germană» se profila încă în ochii dinastiei habsburgice, cu toate că în mod efectiv «imperiul» încetase de a mai exista. Franz II, care se credea împărat al tuturor germanilor, încheie o alianță cu Rusia; noul război cu Franța începe în primăvara anului 1799.

În cursul anului 1800 armatele austriace sînt zdrobite complet de către francezi. Bonaparte și generalii săi ocupă din nou Lombardia cucerită mai de mult de către Suvorov[1] iar Austria cere din nou pace. Este vorba de așa-zisa pace de la Luneville (1801), care a ratificat condițiile păcii de la Campoformio.

Austria feudală încă nu s-a simțit definitiv învinsă. Ordinea internă a rămas acolo aceeași. Era o țară în care, de-a lungul întregii epopei napoleoniene, a domnit vechiul regim. De aceea, nu este de mirare că după înfrîngerea lui Napoleon, a rămas decenii de-a rîndul hegemonul reacțiunii europene. Nobilimea austriacă a fost încă mulți ani sprijinul a tot ce era reacționar, conservator și monarhic, și a frînat trecerea inevitabilă la capitalism. Păstrînd strălucirea exterioară a vieții, această nobilime dădea vădite semne de degenerare.

Beethoven vedea că Bonaparte acționa mai puțin decît oricare altul în interesul revoluției. După cum se știe, compozitorul nu era adeptul «vremurilor renăscute ale creștinismului» și a alianței lui Napoleon cu papa de la Roma. Schimbarea hotărîtă a atitudinii sale față de Napoleon se produce după proclamarea lui ca împărat (1804). Simfonia *Eroică* era pe atunci terminată; inițial aceasta fusese dedicată lui Napoleon. Beethoven rupe dedicația, încrederea de pînă atunci în comandantul de oști fiind spulberată.

---

[1] „Ordinul pe care-l dăduse țarul Pavel lui Suvorov, — scrie academicianul E. Tarlé, — pentru întoarcerea armatei din campania italiană înapoi în Rusia a fost determinat de politica Austriei, care a încercat să pună tot greul războiului pe spinarea rușilor, precum și de o serie de acțiuni neloiale ale guvernului englez. Un rol important în încetarea efectivă a războiului dintre Rusia și Franța l-a jucat și faptul că, în lovitura de stat de la 18 brumar, Pavel a prevăzut înăbușirea definitivă a revoluției în Franța. Suvorov s-a întors în Rusia fără a fi fost învins."

Politica lui Napoleon era politica guvernului burghez „care înăbușise revoluția franceză, păstrînd numai acele rezultate ale revoluției care erau avantajoase marii burghezii“ (I. Stalin — *Despre lipsurile muncii de partid și despre măsurile pentru lichidarea troțkiștilor și a altor fățarnici,* vezi Lenin și Stalin despre construcția de partid, vol. II, E.P.L.P., 1953, pag. 741).

Negăsind nicăieri ecoul părerilor sale, Beethoven cade adeseori într-o stare de irascibilă nemulțumire — atunci cînd vine vorba de politică. Dar cu atît mai puternic arde în el idealul revoluționar al societății omenești libere. Realizarea acestui ideal necesită o luptă eroică. Beethoven nu găsește în lumea reală calea înfăptuirii năzuințelor sale sociale și atunci luptă pentru înfăptuirea lor în sfera artei, fără să le trădeze niciodată.

Viața lui Beethoven între anii 1803—1805 n-a fost prea variată. La începutul anului 1803 s-a mutat în noua locuință de la Teatrul Vienez, ca urmare a faptului că i se comandase compunerea unei opere. Legăturile din acești ani cu teatrul s-au încheiat prin realizarea operei *Fidelio.*

Un eveniment important a fost noua «academie» a lui Beethoven, care a avut loc la Teatrul Vienez în ziua de 5 aprilie 1803. S-au executat primele două simfonii, Concertul III pentru pian și oratoriul care fusese nu de mult terminat, adică lucrările create în anii 1800—1802. Beethoven încă în dimineața zilei concertului a introdus în partitura oratoriului trei tromboane. Partea de pian de asemenea încă nu era scrisă. Ultima repetiție începuse pe la orele opt dimineața din ziua concertului și a durat aproape pînă seara, deoarece compozitorul tot nu era mulțumit de calitatea execuției.

În pofida prețurilor foarte mari, sala era plină. Concertul a avut un succes enorm, cu excepția oratoriului, primit cu răceală. Iată cîteva ecouri din presă:

Ziarul berlinez *Der Freimüthige* scria: „Publicul a găsit ambele simfonii și unele fragmente din oratoriu foarte frumoase, dar în general — lungi, prea savante și lipsite de expresia adecvată, mai cu seamă în ceea ce privește melodia“.

Zeitung für die elegante Welt anunța: „Simfonia I este mai valoroasă decît Simfonia II, fiind scrisă cu o ușurință nesilită, în timp ce în Simfonia II este prea vizibilă tendința spre ceva nou care urmărește să producă efect. De altfel, se înțelege de la sine că în ambele simfonii nu lipsesc frumuseți evidente și stră-

lucitoare. Mai puțin reușit a fost concertul, a cărui interpretare făcută de către dl Beethoven, cunoscut de altfel ca un pianist eminent, n-a satisfăcut pe deplin publicul. Muzica oratoriului conține cîteva pasaje excelente; a produs o impresia frumoasă mai ales aria, cu acompaniament de tromboane, a lui Serafim. Iar în ceea ce privește corul, dl Beethoven a dovedit că un compozitor genial este în stare să scoată ceva bun chiar din materialul cel mai prost."

Tot în anul 1803 la «academia» unui tînăr violonist, mulatrul Bridgetower, muzicant al curții engleze, a fost executată pentru prima oară Sonata *Kreutzer*, în *la* major, op. 47, de Beethoven, partea pentru pian fiind interpretată de însuși autorul. Ziarul *Der Freimüthige* a scris următoarele despre «academia» lui Bridgetower: „Dl. Bridgetower a avut o sală plină. Intr-adevăr, el este un violonist foarte viguros, care învinge greutățile cu îndrăzneală și cu ușurință. Felul personal de a concerta al dlui Bridgetower este exagerat de strălucitor, tendința spre original, spre neobișnuit, atinge la el limite extreme". Potrivit altei cronici, Bridgetower a cîntat deosebit de extravagant.

Ambele recenzii demonstrează că în Europa de la începutul secolului XIX exista o orientare interpretativă, ce se distingea prin caracterul ei afectat, prin ciudățeniile sale. Ea apare odată cu decăderea interpretării clasice. Aceasta din urmă (de pildă, maniera de a cînta a lui Mozart) trece în strălucitorul stil «perlat» (Hummel). După cum am mai arătat, Beethoven nu aparținea nici unuia din aceste curente. El a creat un stil de interpretare propriu, stilul eroic.

Bridgetower s-a împrietenit repede cu Beethoven, care vroia să-i dedice sonata pentru vioară op. 47. Dar din cauza unei discordii compozitorul își schimbă intenția și dedică noua sa lucrare lui Rudolf Kreutzer. Beethoven avea o părere deosebită despre prietenul său parizian. „Kreutzer este un om bun și simpatic, el mi-a făcut multă plăcere în timpul cît a stat la Viena. Naturalețea acestui om, modestia lui îmi sînt mai dragi decît aparența și fondul tuturor virtuozilor". Din păcate, «simpaticul Kreutzer» și-a făcut mai tîrziu trista faimă de a nu fi înțeles de loc operele lui Beethoven!

Printre sonatele pentru vioară ale lui Beethoven Sonata *Kreutzer* se distinge înainte de toate prin genul ei. Compozitorul și-a dat foarte limpede seama de proporțiile acestei lucrări: el a

denumit-o *Sonată pentru pian și vioară obligată, scrisă în stil concertant, — ca un fel de concert.* Prin urmare, sonata a fost concepută ca o piesă de concert și face mai curînd parte din genul simfonic, decît din cel al muzicii de cameră.

Partea întîi a sonatei se distinge printr-o energie neobișnuită, prin noblețea tragică a temelor și prin profunzimea rară a sentimentelor. După o scurtă introducere lentă, începe *Presto*-ul:

55 Presto

Mișcarea neliniștită și patetică alternează cu o intonație mai domoală care pare să oprească dezvoltarea ulterioară a temei. Dar obstacolul odată înfrînt, dezvoltarea temei patetice este reluată cu încordarea dinainte. Una din secțiunile părții întîi se reliefează printr-o temă de o frumusețe rară:

56 Presto



Această temă, prin hotărîrea ei bărbătească, se apropie de temele Simfoniei *Eroice*.

Întreaga primă parte a sonatei formează un torent sonor furtunos, în care imaginile eroice alternează cu digresiuni lirice. După variațiunile părții a doua urmează finalul *Presto*, plin de o putere suplă, reținută.

Prima interpretare a sonatei a coincis cu perioada unei munci încordate a lui Beethoven care lucra la una din cele mai mărețe opere ale sale — Simfonia *Eroică*. Începînd cu ultimele luni ale anului 1802 și pînă în primăvara anului 1804, gîndirea creatoare a compozitorului a fost aproape complet absorbită de această lucrare.

Munca asupra simfoniei începuse de fapt mai înainte. Marșul funebru a apărut în schițe încă din primăvara anului 1801. Finalul simfoniei este precedat de variațiunile pentru pian op. 35. Partea întîi și *Scherzo* au fost compuse în cursul anului 1803.

Simfonia III, după cum s-a mai spus, a fost inițial dedicată lui Napoleon Bonaparte. În primăvara anului 1804 s-a întîmplat următorul fapt descris de Ries în *Însemnările* sale.

„Această simfonie a fost concepută sub impresia lui Bonaparte, cînd acesta era încă prim-consul. Beethoven îl prețuia foarte de mult și îl compara cu cei mai mari consuli romani. Atît eu, cît și alți prieteni ai săi apropiați, am văzut adeseori simfonia aceasta transcrisă în partitură, pe biroul lui; sus, pe prima pagină, era scris cuvîntul *Buonaparte*, iar dedesubt: *Luigi van Beethoven* și nici un cuvînt mai mult... Am fost primul care i-am adus știrea că Bonaparte s-a proclamat împărat. Beethoven turbă de mînie și exclamă: „Și acesta este un om de rînd! De acum, el va călca în picioare toate drepturile omului, nu va ține seamă decît de ambiția lui, se va așeza mai presus de toți ceilalți și va deveni un tiran!“ Beethoven se apropie atunci de birou, luă prima pagină pe care era scris titlul, o rupse și o aruncă jos“.

Este de remarcat că Beethoven a prevăzut în mod just drumul lui Napoleon. Recunoscîndu-i rolul revoluționar pentru Ger-

mania, Engels spune totodată: „... cu cît a domnit mai mult, cu atît mai mult și-a meritat soarta ... în loc să distrugă orice vestigii ale vechii Europe, a preferat să încheie un compromis cu ea ... El s-a coborît la nivelul celorlalți monarhi, a năzuit la cinstea de a fi egalul lor ...“ (K. Marx și Fr. Engels. *Opere*, vol. 2, E.S.P.L.P., 1958, p. 598 și 599).

Noul titlu al Simfoniei III suna: Simfonia *Eroică*. Se pare că prima ei interpretare a avut loc în vara anului 1804 la domeniul lui Lobkowitz. Ascultătorii aristocrați au rămas, pe cît se știe, indiferenți față de noua creație a lui Beethoven.

În decembrie 1804 Beethoven a dirijat din nou *Eroica* la Lobkowitz. La una din repetiții, Ries, care nu a sezisat inovația îndrăzneață din prima parte a simfoniei — cunoscutul episod al cornului cu disonanța lui stridentă, introdus pentru prima oară de către Beethoven și care produsese asupra ascultătorilor de atunci impresia de fals — exclamă: „Blestemat cornist! Oare într-adevăr nu știe să numere? Aceasta sună îngrozitor de fals!“ Beethoven era cît p-aci să-l pălmuiască și multă vreme n-a putut să-i ierte observația făcută.

După cum am mai arătat, pînă în anul 1803 la Viena nu existau concerte simfonice publice, în afară de «academiile» de iarnă în scop de binefacere și de concertele de vară din grădina publică *Augarten*. În stagiunea 1803—1804 bancherii Wirth și Fellner organizau la ei acasă matinee publice în fiecare duminică. La 7 aprilie 1805, Klement, dirijorul Teatrului Vienez, a inclus *Eroica* în concertul său public, sub conducerea autorului. Era prima interpretare publică a genialei opere. Simfonia a fost primită cu o nedumerire rece. Cea mai amănunțită recenzie asupra simfoniei a publicat-o ziarul *Der Freimüthige,* organ al dramaturgului Kotzebue, care se situa pe o poziție complet reacționară. Este caracteristic faptul că ziarul respectiv îl persecuta pe Goethe. Dar părerile enunțate merită să fie luate în seamă, întrucît cuprind toate argumentele împotriva simfoniei și a autorului ei:

Der Freimüthige împarte auditorii *Eroicei* în trei categorii: „Unii — prieteni apropiați ai lui Beethoven — afirmă că această simfonie este o lucrare artistică, că acesta este stilul adevărat al unei muzici de esență superioară și dacă în prezent nu place, aceasta se datorește numai faptului că publicul nu are o cultură artistică suficientă spre a înțelege frumuseți atît de înalte și că ea (simfonia) își va dovedi peste o mie de ani valoarea.

Alții, pur și simplu neagă acestei opere orice fel de valoare artistică, considerînd-o rezultatul unei dezordonate tendințe spre originalitate și ciudățenii, lipsite de frumusețe, adevărat sublim și forță. Prin modulații bizare și pasaje forțate, prin juxtapunerea unor lucruri cu totul străine unul de altul, ca de pildă dezvoltarea pastoralei în stil grandios, sau smuciturile bașilor, sau utilizarea a trei corni etc., se poate atinge, într-adevăr, cu ușurință o anumită originalitate nedorită; dar geniul se anunță nu printr-o neobișnuință totală, nu prin fantastic, ci prin frumusețe și sublim.

O a treia parte din public, infimă, se situează între prima și a doua; ea recunoaște că simfonia are unele frumuseți, dar afirmă că legătura este adeseori complet nesocotită și că durata fără de sfîrșit a acesteia — cea mai lungă dar probabil și cea mai dificilă dintre toate simfoniile — obosește chiar și pe cunoscători, iar pentru amatorii de rînd este insuportabilă. Aceștia doresc ca dl van Beethoven să folosească marele său talent recunoscut la compunerea unor lucrări asemănătoare cu primele două simfonii ale sale[1], cu admirabilul septet, cu cvintetul interesant și cu alte lucrări anterioare ... Muzica lui poate să ducă repede la o asemenea situație, încît cel care nu este pe deplin familiarizat cu regulile și dificultățile artei, pur și simplu nu va avea de pe urma ei nici o plăcere și, fiind copleșit de masa ideilor incoherente și exagerate, ca și de zgomotul continuu al tuturor instrumentelor, va părăsi sala doar cu senzația neplăcută a oboselii. Publicul și dl van Beethoven, care a apărut în calitate de dirijor, au rămas în această seară nemulțumiți unul de altul. Pentru public, simfonia este excesiv de grea și lungă, iar Beethoven a fost peste măsură de nepoliticos, deoarece n-a găsit de cuviință să răsplătească măcar printr-o plecăciune aplauzele unei părți din public, dimpotrivă, el a considerat succesul nesatisfăcător."

Interpretarea, într-adevăr, n-a provocat nici un entuziasm. Cineva de la galerie a strigat: „Dau un creițar, numai să se termine odată!" Atacurile împotriva duratei excesive a simfoniei au fost unanime. Beethoven spunea: „Cînd voi scrie o simfonie care să dureze o oră întreagă, atunci *Eroica* va părea prea scurtă, iar deocamdată am recomandat să fie executată la începutul concer-

[1] Ne amintim că Simfonia I a fost criticată pentru abundența instrumentelor de suflat. Simfonia II a fost criticată pentru că nu se aseamănă cu Simfonia I. Acum, critica imputa compozitorului faptul că *Eroica* se deosebește de primele două !

tului, cînd ascultătorii încă nu-s obosiți." Lui Beethoven i s-a reproșat lipsa de unitate, chiar de coherență, și s-a afirmat că Simfonia III este lungă și plictisitoare. Toate acestea astăzi sună ridicol.

Simfonia *Eroică* în *mi* bemol major, op. 55, deschide o nouă eră în muzica simfonică a secolului XIX. Înainte de toate ea se deosebește de celelalte lucrări de acest gen, prin proporțiile sale. Această creație grandioasă întrece toate simfoniile cunoscute pînă atunci nu numai prin dimensiunile ei, ci și prin numărul temelor, prin varietatea episoadelor, prin legăturile complexe și în special — prin măreția ideilor exprimate. Lucrarea aceasta te cucerește prin bogăția ideilor și sentimentelor, prin elanurile puternice și prin impulsurile volitive. Lumea imaginilor simfoniei este inepuizabilă și, în același timp, muzica are atîta plenitudine încît limbajul ei ni se pare laconic. La prima vedere proporțiile ample nu stingheresc cîtuși de puțin armonia, concordanța, unitatea fiecărei părți; dar înțelegerea acestei armonii este posibilă numai prin atenția încordată a auditorului, deoarece proporțiile grandioase fac ca lucrarea să fie cu greu «cuprinsă» în întregul ei.

Simfonia începe cu două puternice acorduri de tonică, care au rolul unei introduceri laconice. Începutul temei principale este construit pe sunetele acordului de tonică. Acesta denotă un caracter de fanfară bărbătesc, tipic pentru Beethoven. Continuarea este în totul originală. Reținerea mișcării (pe sunetul *do* diez) pare aidoma unui obstacol apărut pe neașteptate. Melodia, care mai întîi răsună la violoncele, trece subit într-un registru cu mult mai înalt. Oscilarea este numai cu greu depășită; motivul laconic de fanfară răsună din nou, începutul eroic se impune:

57 Allegro con brio

p

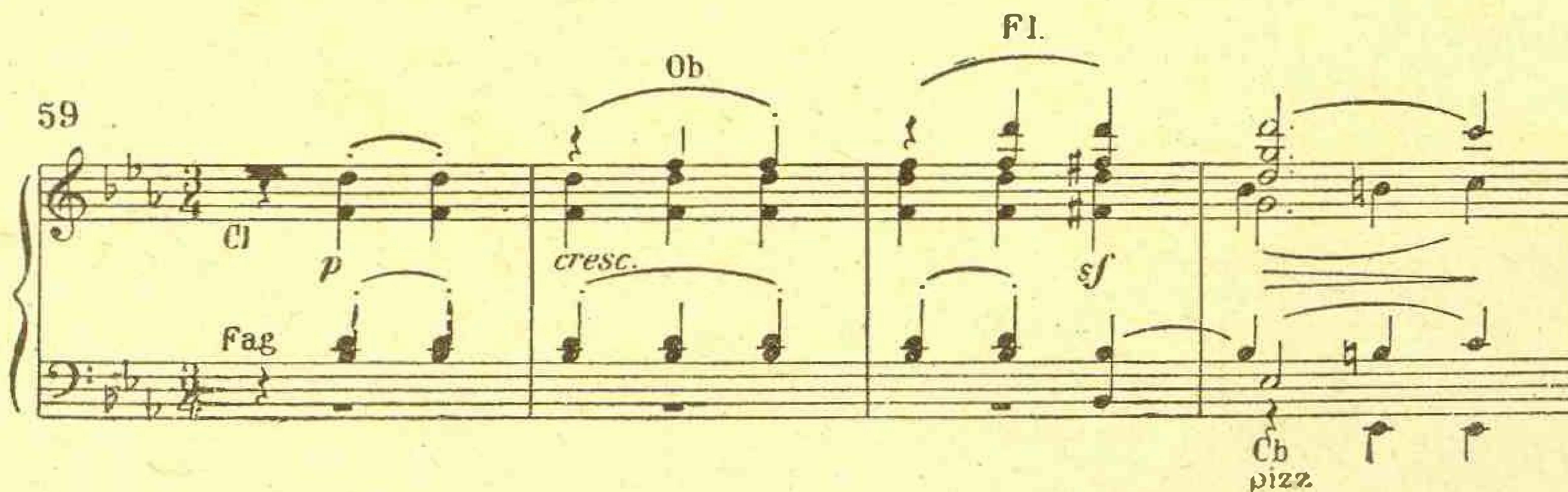
cresc

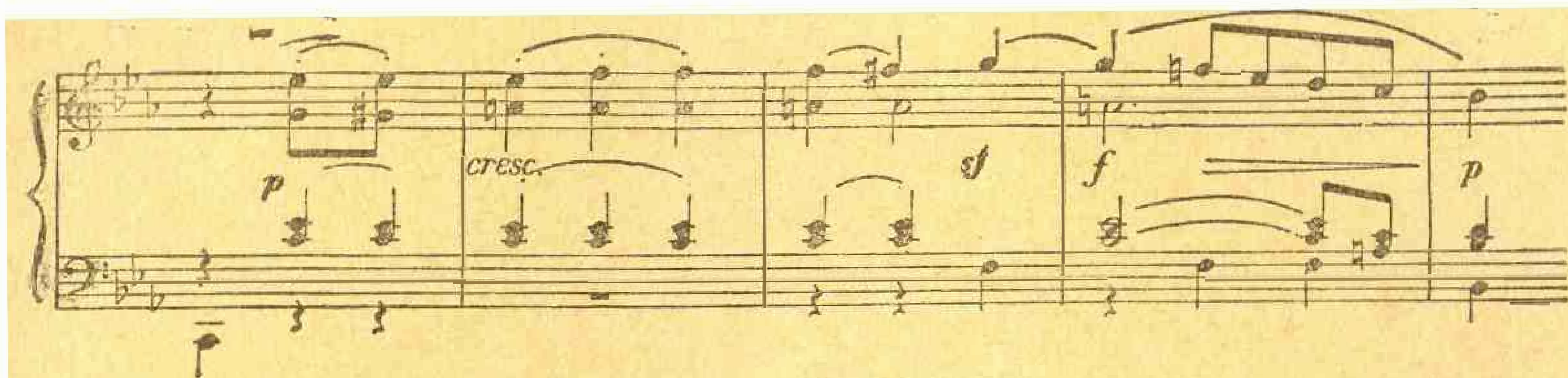


Tema principală alternează cu o melodie gingașă, asemeni unei visări neașteptate. Această temă este de asemenea tratată în diferite timbruri:



O asemenea «fărîmițare» a coloritului constituie una din particularitățile instrumentației pe care o stăpînea Beethoven în anii maturității. Ea subliniază puterea de expresie a elementelor tematice. Această latură apare și mai clar atunci cînd se face expunerea motivului principal din tema secundară:





Dezvoltarea se deosebește prin proporțiile sale colosale. Asemenea dimensiuni într-o dezvoltare arată rolul exclusiv ce i se atribuie în această lucrare [1]. În cadrul dezvoltării (și în momentele cu caracter de dezvoltare ale simfoniei) se reliefează multilateralitatea temelor, dinamica lor interioară. Mai ales în prelucrarea motivică foarte subtilă, în dezvoltarea temelor bogate și expresive ale simfoniei dezvăluie Beethoven lumea spirituală a eroului său. Excepționala abundență de intonații din Simfonia *Eroică* facilitează în sensul deplin al cuvîntului redarea realistă prin mijloace muzicale a psihologiei eroului, înfățișarea luptei pe care el o desfășoară. Creșterile puternice, exploziile de energie



[1] Vorbind despre dezvoltare și despre rolul acesteia în forma de sonată la Beethoven, Romain Rolland spune: „De pe timpul *Eroicei*, această parte servește de reședință geniului...".



alternează cu momente de meditație de tulburare. S-ar părea chiar, că puterile eroului s-au epuizat:

61



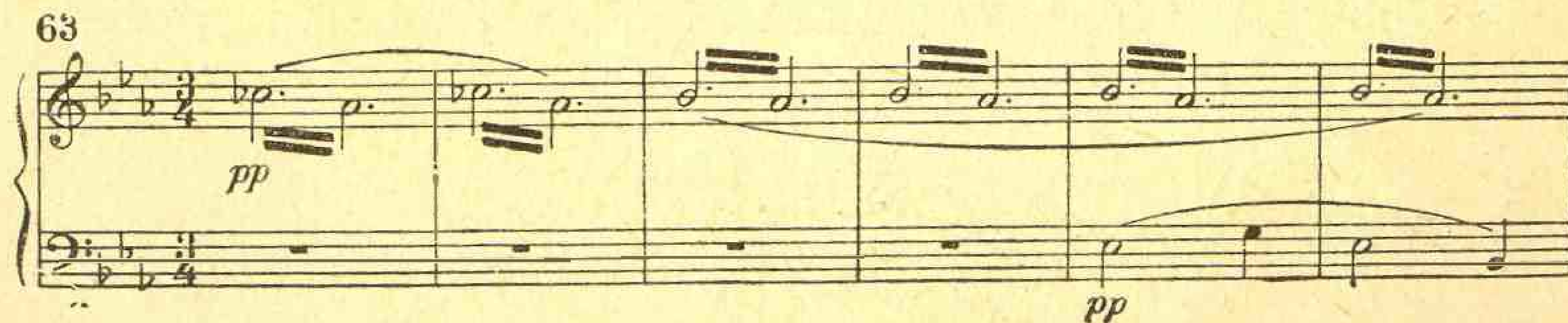
Una din particularitățile dezvoltării fără precedent în muzica clasică este introducerea unei noi teme. Ea exprimă sentimentul unei tristeți luminoase.

62



Trecerea spre reexpoziție este interpretată ca o renaștere a puterilor eroului istovit. Pe fondul unui tremolo abia auzit al viorilor apare, ca o aducere aminte, începutul primei teme eroice. Acest motiv al cornului pe acordul de tonică a lui *mi* bemol major se ciocnește printr-o disonanță stridentă de acordul dominantei tremolat la viori. După reminiscența primei teme, spiritul eroului prinde curaj; o creștere instantanee și puternică duce la reexpoziția care nu exprimă atît lupta, cît bucuria victoriei:

63





Coda părții întîi, prin amploarea și varietatea ei, ca și prin procedeele de prelucrare, apare ca o a doua dezvoltare. Episodul introductiv al dezvoltării este de asemenea prezent în codă. Triumful eroic atinge aci punctul culminant.

«*Allegro* de vultur», astfel a denumit A. N. Serov partea întîi a Simfoniei *Eroică*.

Partea a doua a simfoniei — *Marș funebru* în *do* minor — reprezintă un grandios tablou simfonic programatic. Am mai întîlnit o asemenea inspirație largă în marșul funebru din sonata pentru pian opus 26. Marșul din Simfonia *Eroică* este incomparabil mai dens ca dezvoltare simfonică, contrastul episoadelor ce se schimbă des este mult mai mare în cadrul profundei unități tematice. Din prima temă funebră —

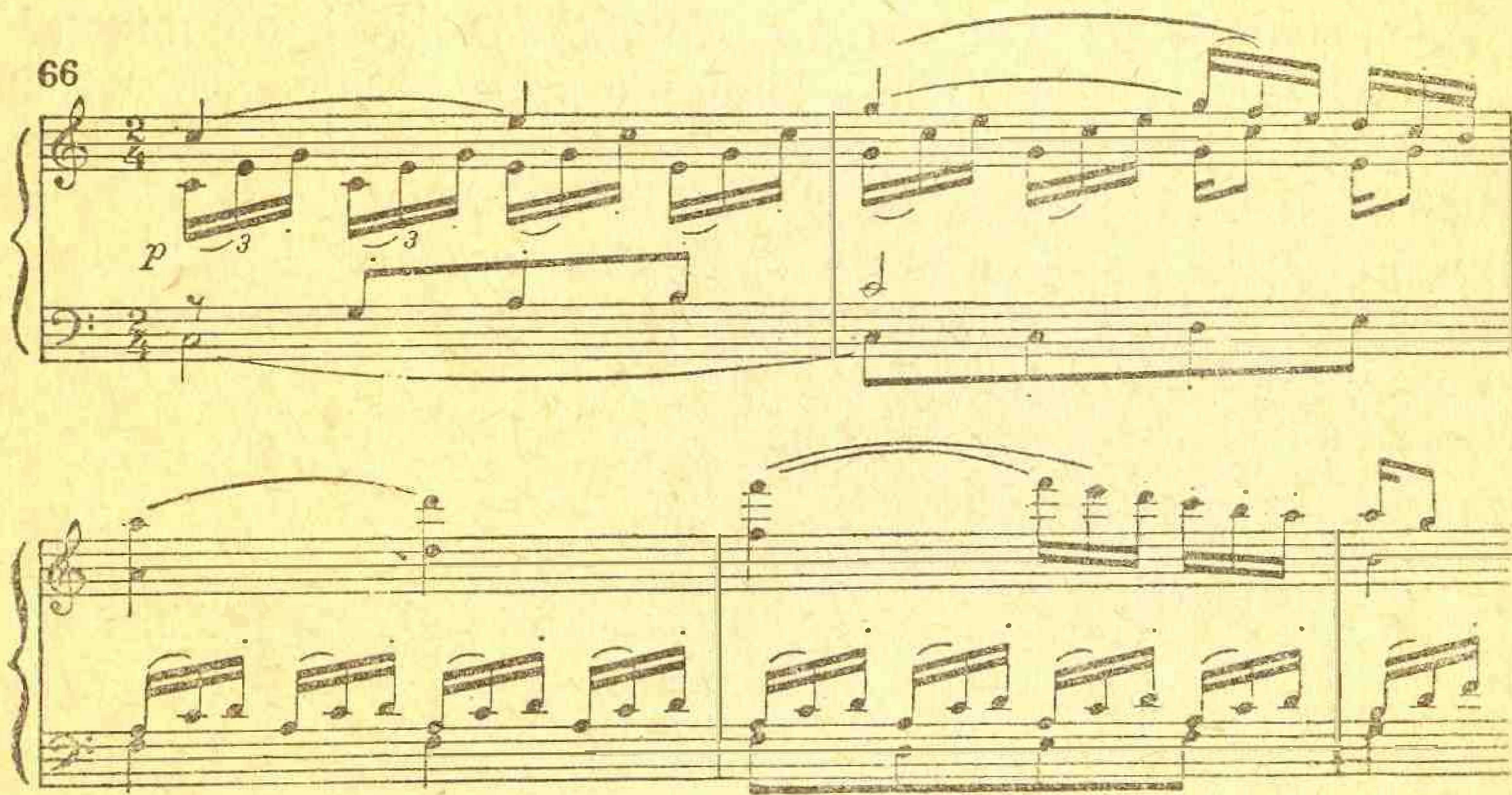


ia naştere cea de a doua, ce sună ca o chemare plină de curaj



Această temă constituie germenele unor emoţii grandioase, care străbat prin atmosfera funebră şi dau de veste că ideea eroică trăieşte, cu toate că eroul a căzut.

Aceeaşi idee este redată cu o putere şi mai mare în episodul central (în major). În tema acestui episod se surprinde uşor afinitatea cu tema principală a părţii întîi:

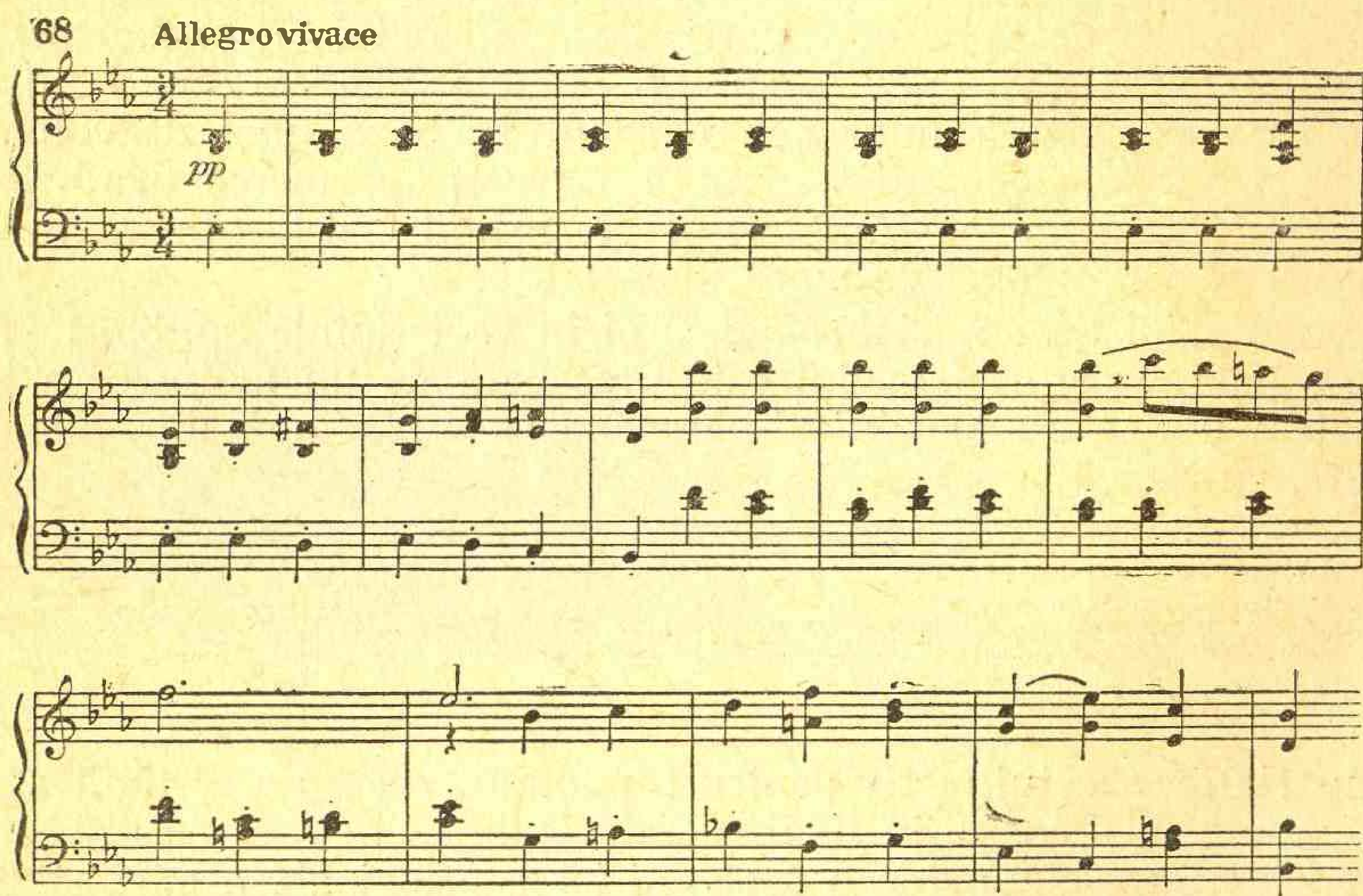


Fanfarele puternice şi accentuate puternic pot fi interpretate ca un fel de triumf postum, ca o glorificare a eroului căzut:





În *Scherzo,* vocile tinere, întrecîndu-se vesele una cu alta, revin la fanfara eroică. Din murmurul ușor al instrumentelor cu coarde ia naștere o temă năvalnică și plină de viață:



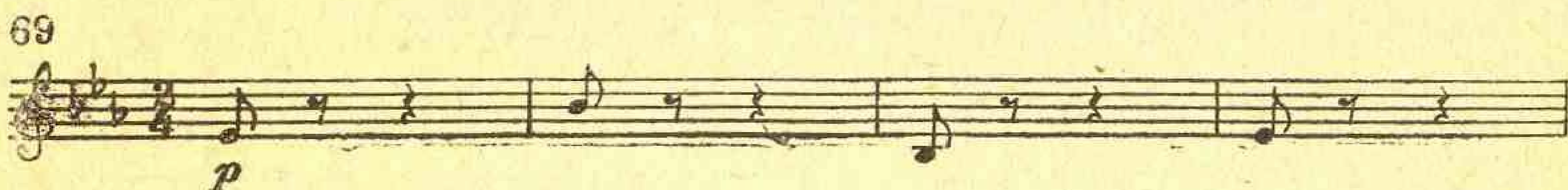
În *Trio* răsună din nou chemările cornului, care amintesc imaginile părții întîi, dar sînt lipsite de colorit dramatic.

La baza finalului din Simfonia *Eroică* stau variațiunile pentru pian, op. 35, care cuprind în ele o temă populară maghiară. Beethoven comunicase editorilor că a scris aceste variațiuni „într-o manieră într-adevăr cu totul nouă". Această «manieră nouă» constă, după părerea noastră, în simfonizarea genului muzicii de cameră a variațiunilor pentru pian, ceea ce se reflectă din plin în finalul Simfoniei *Eroică.* Aci, datorită bogăției și

diversităţii sonorităţilor orchestrale, creşterea şi dezvoltarea temei principale sînt prezentate mult mai expresiv şi variat.

Se naşte întrebarea firească: de ce Beethoven a folosit în finalul *Eroicei* compoziţii mai vechi, în loc să fi scris o muzică nouă? Nu se poate presupune că compozitorul n-a avut o rezervă suficientă de idei creatoare. Noi credem că el, revenind pentru a patra oară la aceeaşi temă (în anul 1795 — contradansul, în 1801 — finalul din baletul *Făpturile lui Prometeu*, în 1802 — variaţiunile pentru pian op. 35, în fine, anul 1804 — finalul *Eroicei*) a fost călăuzit de necesitatea de a simfoniza un simplu gen dansant fără pretenţii artistice, arhicunoscut la Viena. Acest contradans a fost unul din numerele dansante compuse de Beethoven pentru balul anual al artiştilor. Atît balul cît şi dansurile care se executau acolo, aveau un caracter democratic. Pentru Beethoven, punerea unui gen existent la baza unei dezvoltări simfonice a fost pe deplin firească, întrucît apropierea lucrărilor simfonice de cercuri de auditori pe cît posibil mai largi constituia pentru el o problemă de mare importanţă.

În finalul Simfoniei *Eroice,* ca şi în variaţiunile op. 35, tema principală a contradansului este precedată de un motiv care ia naştere din vocea basului şi care capătă o însemnătate de sine stătătoare:



Importanţa acestui motiv pentru Simfonia *Eroică* nu se limitează la simpla lui folosire în final. Există legături în ceea ce priveşte motivele între ele, pe de o parte, şi tema principală a părţii întîi a simfoniei, tema a doua a marşului funebru şi *Trio* din *Scherzo,* pe de altă parte:







Cele trei motive au un caracter de chemare, iar în *Trio* din *Scherzo* — unul de fanfară. Primul motiv din finalul simfoniei, în momentul în care precede tema contradansului, redă — prin forma generalizată a elementului care reunește cele trei motive, inclusiv întreaga simfonie — expresia hotărîrii eroice, în acest caz însă cu o nuanță de solemnitate. Același motiv reprezintă totodată o verigă organică de legătură între muzica primelor trei părți ale simfoniei și tema contradansului din adîncurile căruia a apărut.

Caracterul general al finalului a fost bine definit de către V. V. Stasov, care considera că această parte a Simfoniei III înfățișează „o sărbătoare populară unde diferite grupuri se schimbă între ele: ba oameni simpli, ba militari, ba femei, ba copii..."

Nouă din punct de vedere al principiilor sale determinate de un conținut revoluționar, Simfonia *Eroică* mai curînd și-a alarmat primii săi auditori, decît le-a făcut plăcere. Ei n-au sezisat proporțiile armonioase ale arhitectonicii sale mărețe. Dar în scurt timp muzicanții cei mai sensibili au început să-și dea seama de caracterul excepțional al Simfoniei III. Astfel, de exemplu, *Allgemeine Musikzeitung* scria în februarie 1807:

„Este de-a dreptul uimitoare, indiscutabil nouă, și nespus de frumoasă, de pildă, apariția unei melodii cu totul noi, nemaiauzită pînă atunci, la instrumentele de suflat, în dezvoltarea părții întîi, unde prelucrarea ideii anterioare pare aproape excesiv de amplă. Prin aceasta nu numai diversitatea ia proporții, dar și auditorul se înviorează, își recapătă puterile pentru a urmări cu plăcere pe compozitor, pînă cînd revine la tema inițială, părăsită pentru moment, și pe care o reia apoi cu o mai mare măiestrie.

Acest *allegro*, cu toată lungimea lui, este reținut în tendința spre unitatea ce provoacă încîntare, entuziasm. Atît bogăția mijloacelor, cît și măiestria și originalitatea folosirii lor, provoacă un efect, extrem de rar în lucrări de acest gen, declarat fără sens de către acei care nu cunosc suficient sau de loc stilul respectiv. Se înțelege de la sine că acest *allegro*, ca și întreaga operă în ansamblu, nu are nevoie pentru un asemenea efect de un auditoriu care prețuiește mai presus de orice micile variațiuni obișnuite, ce mîngîie auzul și alternează în fiecare clipă, — ci de un auditoriu capabil, cel puțin, să urmărească cu atenție...

Prima parte se încheie grandios și somptuos, iar mai departe urmează marele marș funebru care, după părerea noastră, este un triumf al lui Beethoven, — cel puțin în ceea ce privește valoarea plastică și concepția. Asemenea lucrări sînt concepute și create numai de un adevărat geniu... Întregul marș apare triumfal și profund captivant; în minor — plîngere reținută și caracter sumbru, în major — calm și gingășie, iar flautul, oboiul și fagotul — cum spunea Luther — par să conducă cu dulci melodii dansul divin al sunetelor..."

Finalul „este lung, peste măsură de lung, dar artistic, foarte artistic. Multe din meritele lui sînt oarecum ascunse, este aici ceva straniu și aspru, dar cronicarul este departe de a le reproba..."

Faptul că publicul nu-i înțelegea noile creații, îl supăra pe Beethoven; devenea veninos, violent, posomorît. Surzenia și alte boli au contribuit și ele destul la această stare de lucruri. Odată, într-un acces de enervare, se certă serios cu prietenul său cel mai devotat Breuning și, cu toate că n-avea dreptate, a tărăgănat multă vreme pînă să-și recunoască vina[1]. În cele din urmă, a avut loc o căință adîncă, trimițînd prietenului portretul său împreună cu o scrisoare:

„Îmi dau seama că ți-am sfîșiat inima. Tulburarea, pe care desigur ai observat-o, m-a pedepsit destul pentru aceasta. N-a fost o răutate... Nu, că altfel n-aș mai merita prietenia ta, a fost ceva mai mult, a fost o patimă — și la tine, ca și la mine, numai că în mine încolțise neîncrederea față de tine; între noi amîndoi se găsesc oameni, nedemni atît de tine, cît și de mine. Cui l-aș fi putut oferi [portretul] cu atîta înflăcărare, dacă nu ție, devotatul, bunul și generosul meu Stephan? Iartă-mă dacă te-am îndurerat; nici eu n-am suferit mai puțin. Cît timp nu te-am văzut, am simțit pentru întîia oară limpede cît îmi ești de scump și cît o să-mi fii de scump întotdeauna."

Nobilul prieten l-a iertat pe Beethoven, dar viața în comun deveni imposibilă. Breuning scria prietenului lor comun Wegeler

---

[1] Amîndoi locuiau în aceeași casă. Beethoven uită să-și anunțe gazda că pleacă și se mută la Breuning. A trebuit să achite chiria pentru vechea locuință. Răspunderea faptului că a uitat o puse pe seama lui Breuning, iar cînd acesta a căutat să obiecteze, Beethoven și-a jignit prietenul și cîteva luni l-a evitat.

la 13 noiembrie 1804: „N-ai să poți crede ce impresie de nedescris (ar trebui să zic — îngrozitoare) a produs asupra sa pierderea auzului. Imaginează-ți un om cu o fire impetuoasă ca a lui și care este conștient de nenorocirea ce l-a lovit! Se închide în sinea lui și adeseori n-are încredere nici în prietenii cei mai buni... Legătura cu el este un adevărat efort sufletesc; nu poți să te sustragi nici o clipă atunci cînd discuți cu dînsul..."

Beethoven se mută în casa baronului Pasqualati, locuință de care compozitorul a fost legat de aci înainte toată viața, deși a părăsit-o în cîteva rînduri, pentru a se reîntoarce. În general, Beethoven era un chiriaș nestatornic. Peste treizeci de gazde din Viena au păstrat amintirea marelui compozitor. La acestea se adaugă și locuințele de vară din suburbii. Astfel, de exemplu, în vara anului 1804 el ocupă simultan patru locuințe: două în oraș (dintre acestea una la teatru), una la Döbling și alta în stațiunea climaterică suburbană Baden. În anul 1803 compozitorul a petrecut vara tot la Döbling, unde a compus Simfonia *Eroică*. Lunile de vară erau pentru Beethoven o perioadă de cea mai fecundă activitate.

În afară de Simfonia *Eroică,* în cursul anului 1804 Beethoven a mai creat două mari sonate pentru pian — una în *do* major. op. 53, așa-numita *Aurora* și sonata în *fa* minor op. 57, care a devenit celebră sub denumirea de *Appassionata.* Ambele se numără printre cele mai însemnate lucrări beethoveniene pentru pian.

Sonata *Aurora,* la fel ca și Simfonia III, respiră energie, dar nu redă atît dramatismul luptei, cît sentimentul pe care ți-l insuflă biruința. În arhitectonica viguroasă a acestei lucrări mărețe predomină intonații ce afirmă viața. În întregime este numai lumină și seninătate. Se compune din două părți; partea a doua este precedată de o scurtă introducere lentă, de o adîncă meditație. Dintre numeroasele tălmăciri ale subiectului acestei sonate, poate fi considerată mai mult sau mai puțin reușită următoarea: începutul — partea întîi — o zi animată, clocotitoare, zgomotoasă. Introducerea la partea a doua este o noapte liniștită. Și în fine, partea a doua, finală — zorii aprinși ai noii dimineți înmiresmate. De aci și denumirea de *Aurora* (zorile). De altfel, nici această explicație nu dezvăluie întreaga bogăție de imagini a sonatei.

Introducerea la partea a doua n-a apărut dintr-odată. La început, sonata avea trei părți, ulterior însă compozitorul a eliminat partea din mijloc, lentă și cantabilă, editînd-o separat sub titlul *Andante favori*. Beethoven a substituit această parte, din cauza lungimii întregii lucrări, printr-o scurtă tranziție de la partea întîi spre final[1].

Sonata *Appassionata* a fost așternută pe hîrtie abia în anul 1806, dar compusă — în anul 1804. Finalul a fost creat de Beethoven în timpul unei lungi plimbări făcută împreună cu Ries prin împrejurimile Döbling-ului. Amîndoi se rătăciră, înapoindu-se acasă abia seara. Pe drum, Beethoven a fredonat o melodie agitată. „Aceasta este tema finalului", — spuse el. Ajuns acasă, începu îndată să improvizeze finalul *Appassionatei* — și într-atît uitase de sine încît n-a mai observat prezența lui Ries... Denumirea de *Appassionata* nu aparține autorului, ci a fost născocită de cineva atît de potrivit, încît a rămas pînă astăzi.

Lucrarea a fost dedicată unuia dintre oamenii apropiați în acea perioadă de Beethoven, anume lui Franz Brunswick, ceea ce se explică poate și prin faptul că a fost scrisă în vara anului 1806 la domeniul familiei Brunswick. Posibil de asemenea să fie o dedicație mascată pentru Tereza Brunswick — sora lui Franz.

Plină de spiritul luptei încordate și neprecupețite, de un înalt avînt emoțional, *Appassionata* este una din lucrările muzicii clasice cele mai apropiate nouă. Vladimir Ilici Lenin a denumit muzica acestei sonate geniale „uimitoare", „supraomenească".

Și integritatea sonatei este uimitoare. Poate că nici una din sonatele lui Beethoven nu are o asemenea unitate organică a

---

[1] *Andante favori*, care la început forma partea a doua a sonatei op. 53, a servit drept subiect unei certe serioase între Beethoven și Ries. Cînd compozitorul îl cîntă pentru prima oară în prezența lui Ries, acesta a fost atît de entuziasmat încît îl învăță pe dinafară. La întoarcere, trecu pe la Lichnowsky căruia îi cîntă noua lucrare, încă necunoscută a maestrului său. Prințul învăță pe dinafară începutul, veni la compozitor și ii spuse că a compus o piesă pe care ar fi dorit să i-o cînte. Beethoven, fără a se stingheri de prezența vizitatorilor de rang, a refuzat categoric să asculte. Dar Lichnowsky se așeză la pian și începu să cînte *Andantele*. Compozitorul, auzindu-și lucrarea, își dădu imediat seama de tertipul lui Ries și se supără atît de tare, încît îi interzise să-i mai audieze în viitor vreo lucrare necunoscută publicului. Și într-adevăr, Ries n-a mai auzit de atunci nici o lucrare nouă a lui Beethoven în execuția proprie a acestuia.

părților componente, ceea ce permite auditorului să înțeleagă ideea fundamentală a lucrării.

Beethoven lega conținutul *Appassionatei* (ca și concepția *Sonatei cu recitativ* op. 31 nr. 2) de *Furtuna* lui Shakespeare. În *Appassionata,* ca și în piesa shakespeare-iană, este redată grandoarea forțelor naturii și puterea fără margini a omului, care îmblînzește și supune stihia. Dar conținutul ei nu se limitează la aceasta. Și aci conștiința revoluționară a compozitorului se ridică împotriva tuturor forțelor asupririi. Poate nici o altă lucrare muzicală tragismul luptei nu și-a găsit o expresie atît de zguduitoare ca în *Appassionata.*

Partea întîi, dominată de sentimente de răzvrătire, părea contemporanilor lui Beethoven ceva semănînd a sălbăticie. Într-adevăr, ea este plină de glasuri amenințătoare. Conflictul este pus la temelia construcției primei teme. Fanfara eroică sună ascunsă și prevăzătoare, după care se precipită intonațiile de o neliniște trepidantă [1]:



Forțele sumbre sînt întruchipate în motivul scurt, repetat cu îndîrjire, insistent, implacabil:



În jurul acestui motiv se desfășoară o luptă necruțătoare. Conștiința umană ba se lasă cuprinsă de freamătul groazei, ba înfruntă neînfricată amenințarea apăsătoare a începutului. Dar

---

[1] Cu o construcție similară a temei principale din partea întîi ne-am mai întîlnit în sonatele op. 2 nr. 1 și op. 31 nr. 2.

iată, răsună tema a doua, nobilă, limpede, calmă, în opoziție cu cea dintîi:



În coda părții întîi tema capătă amploarea unei pasiuni neobișnuite. Voința omului a ieșit biruitoare, dar victoria a fost repurtată cu prețul sîngelui. Tema amenințătoare se mai aude, însă dispare în depărtare.

Abia s-au stins ultimele ecouri ale luptei titanice, și iată că au apărut maiestoase, calme și cristaline, acordurile părții a doua, *Andante con moto:*



Variațiunile nespus de frumoase din *Andante* radiază căldură, gingășie, intimitate. Revine iarăși atmosfera calmă plină de măreție . . .

Trecerea spre final este strigătul strident, repetat de mai multe ori, al durerii și suferinței ce năvălește pe neașteptate

în lumea liniștită din *Andante*. Vijelie, valuri izbindu-se de maluri, natura dezlănțuită — iată cercul imaginilor care apar atunci cînd ascultăm finalul și care se asociază cu atmosfera unei lupte crîncene. Prin zgomotele furtunii care ba crește, ba se potolește, auzim intonațiile poruncitoare, de chemare, ale primei teme ce predomină finalul:

77 Allegro ma non troppo

Tema a doua nu prezintă un contrast puternic, ea nu aduce calmul. Aci acționează aceeași mișcare impetuoasă, dar cu o neliniște mai mare, umbrită de tristețe:

78 Allegro, ma non troppo

sfp sfp

sfp

cresc.

In dezvoltare, lupta atinge apogeul. In mijlocul ei se aude o melodie rugătoare:

79 Allegro, ma non troppo

sfp sfp

p

sfp

Abia la sfîrșitul dezvoltării frămîntarea se potolește treptat, se face o clipă liniște, pentru ca imediat să apară din nou, odată cu reexpoziția, tabloul luptei eroice.

Epilogul redă încheierea întregii lupte anterioare. Apare un episod în ritmul unui dans de mase, grandios și rar totodată prin concentrarea de voință și prin neînduplecarea eroică:



Acorduri tragice încununează această minunată sonată, care este una din capodoperele muzicii clasice universale.

Caracterul simfonic al dezvoltării imaginilor din *Appassionata* apare ca o sintetizare a unor etape anterioare în evoluția genului eroic. Partea întîi a sonatei, cu tablourile ei de luptă necruțătoare, de groază, suferințe, amenințări și de licăriri de liniște, — are aceeași vîrstă ca și primul *Allegro* din Simfonia *Eroică*, a cărui influență se oglindește înainte de toate în importanța deosebită dată dezvoltării și în coda grandioasă. Spre deosebire de părțile lente ale sonatelor anterioare, partea a doua nu se încheie, ci se revarsă nemijlocit în finalul furtunos, clocotitor. Finalul *Appassionatei* are ca prototip ultimele părți ale sonatei op. 2 nr. 1 și ale Sonatei *Lunii*, op. 27. Figurile cinetice, prezente de-a lungul întregului final, se găsesc în strînsă legătură cu motivele părții întîi. Episodul cu care se încheie finalul reprezintă ultima concluzie a tuturor părților precedente.

După ce a apărut *Appassionata*, *Allgemeine Musikalische Zeitung* a publicat următoarea recenzie: „În partea întîi a aces-

tei sonate, Beethoven a vrăjit din nou multe spirite rele, dar, la drept vorbind, merită să lupți nu numai cu greutăți perfide, ci și cu izbucnirile de nemulțumire față de ciudățeniile căutate. Unii oameni, probabil, vor zîmbi, dacă cronicarul va considera că partea a doua, simplă, cuprinzînd doar trei pagini, este cu mult mai apropiată de simțirea și de înțelegerea sa decît partea întîi... Dacă nu veți simți cum muzica aceasta merge de la inimă la inimă, atunci unul din noi nu are inimă...

„Finalul executat admirabil este scris cu același sentiment, dar în același timp cu o forță mai mare, cu o artă uriașă și cu o siguranță magistrală."

Judecînd după această cronică, drumul pentru înțelegerea lucrărilor noi, mult mai complexe, ale lui Beethoven, fusese de-acum găsit. Ambele recenzii din anul 1807 — despre Simfonia *Eroică* și despre *Appassionata* — demonstrează că ideile compozitorului au fost, în parte, just apreciate, dar această apreciere nu se ridică încă pînă la înțelegerea concepțiilor fundamentale ale creațiilor sale. După sonatele *Kreutzer, Aurora, Appassionata* și după Simfonia III va urma curînd o lucrare tot atît de măreață și anume, opera cu conținut revoluționar, cunoscută sub numele de *Fidelio*. Cu această operă se închide ciclul primelor cuceriri ale lui Beethoven în domeniul artei eroice.



Anna Milder-Hauptmann
(portret de Leibold)



Wilhelmina Schröder-Devrient



Johann Nepomuk Hummel

XII

Opera Fidelio

Situația teatrului la Viena a început să se schimbe abia în primii ani ai noului secol. Operele lui Salieri, Seyfried, producția meșteșugărească a libretiștilor locali — Schikaneder, Treitschke — plictiseau publicul. Genul fantastic, cu subiectele și incoherența lui naivă, își trăise traiul. S-a ivit necesitatea unor spectacole sublime și eroice. Publicul nou, democrat, începe să umple nu numai parterul «în picioare» al Teatrului Vienez, ci și locurile «cu scaune» din amfiteatru, de la balcoane și loji. O asemenea schimbare seminificativă se observă chiar și la teatrele curților.

Beethoven a luat parte activă la viața teatrală încă din tinerețe. În timpul cît a stat la Viena avea aproape în permanență în proiect compoziții cu caracter muzical-dramatic. Activitatea teatrală la Viena și-a început-o prin compunerea unui balet. În anul 1801 Vigano a regizat pe scena imperială baletul *Făpturile lui Prometeu* de Beethoven, care face parte din noul gen al baletului eroic.

Dansatorul italian Vigano, libretist și compozitor de balete, a fost elevul și urmașul lui Noverre, reformator al baletului. Reforma lui Noverre avea multe puncte comune cu cea a lui Gluck privind opera. Necesitatea adevărului dramatic și scoaterea la iveală a caracterelor eroice în locul lipsei de conținut a spectacolelor de balet de la curte — iată care erau ideile profund progresiste ale acestei școli.

Vigano a avut la Viena un succes enorm. Puternicul grup ostil, partizan al vechiului balet formalist italian, n-a reușit, prin critica dezlănțuită, să slăbească impresia produsă de baletele lui Vigano, care subjugau prin expresivitatea lor naturală. La aceasta a contribuit și admirabila dansatoare Casentini.

Redăm scurtul libret al baletului *Făpturile lui Prometeu*. Mîniatul Zevs, mai marele zeilor, urmărește pe semizeul Prometeu pentru că furase din cer focul și îl dăruise oamenilor, învățîndu-i meșteșugurile și artele. Prometeu face din lut o statuie de bărbat și una de femeie și încearcă să le însuflețească cu focul ceresc. Statuile prind viață, dar sînt lipsite de rațiune și de sentimente. Prometeu încearcă să-i înduplece mai întîi cu blîndețe părintească, apoi prin amenințări; dar statuile însuflețite continuă să rămînă insensibile și lipsite de rațiune. Prometeu le duce în Parnas, în lăcașul zeilor. Cu aceasta, actul întîi ia sfîrșit.

Actul al doilea transportă pe spectator în Parnas. Prometeu vine cu făpturile lui, rugînd zeii să le insufle rațiune, să le învețe știința și arta. Zeița muzicii începe să cînte. I se asociază cîntărețul Orfeu și zeul Apollo. Atunci, în făpturile lui Prometeu se trezesc sentimentele. Amîndouă făpturile îmbrățișează pe creatorul lor. Terpsihora — muza dansului, Bacchus — zeul vinului și al dragostei, grațiile și bacantele, toți execută un dans eroic. Făpturile lui Prometeu vor să se prindă-n joc. Dar aci intervine Melpomena — muza tragediei — care joacă în fața făpturilor uluite o scenă tragică, după care străpunge pe Prometeu cu sulița. Apoi, într-o scenă comică apare Thalia — muza comediei. Pan — zeul naturii — însoțit de fauni, reînvie pe eroul ucis. Însuflețite, înzestrate cu rațiune și simț, făpturile lui Prometeu dansează. Baletul se încheie cu un dans măreț, plin de veselie al tuturor.

Acest subiect convențional a captivat pe Beethoven mai cu seamă prin elementul său eroic. Figura lui Prometeu — titanul, care a adus omenirii fericirea, era îndrăgită de Beethoven.

Muzica baletului cuprinde o uvertură și șaisprezece numere de dans. Uvertura, vioaie și ușoară, are multe părți comune cu Simfonia I și face parte dintre uverturile cele mai populare ale compozitorului. Primul număr al baletului — *Furtuna* — este prototipul furtunii din viitoarea Simfonie *Pastorală*. Contradansul final a fost scris cu cîțiva ani în urmă sub forma unui dans de bal. Legăturile dintre contradans, variațiunile op. 35 și Simfonia *Eroică* le cunoaștem.

Cu tot succesul primei reprezentații, baletul *Făpturile lui Prometeu* a fost rareori pus în scenă. Muzica s-a dovedit prea

serioasă și, pe de altă parte, însuși autorul nu acorda lucrării o importanță deosebită. Compunerea acestui balet prezenta pentru el mai cu seamă interesul unei experiențe în domeniul teatrului, care l-a atras pe Beethoven întotdeauna, deoarece oferea orizontul cel mai larg tendințelor sale realiste.

În anul 1802 la Teatrul din Viena a fost pusă în scenă opera *Lodoïska* de compozitorul francez Cherubini. Muzica a captivat pe auditori prin forța ei; celebrul compozitor al Franței revoluționare a obținut o consacrare deplină. Sub influența succesului repurtat de *Lodoïska,* direcția teatrelor imperiale prezintă doar după cîteva luni cea mai renumită operă a lui Cherubini *Sacagiul (Două zile, sau Contele Armand).* Textul operei aparținea dramaturgului Bouilly; subiectul a fost luat din evenimentele epocii de teroare și cuprindea narațiunea unor fapte închinate prieteniei. În libret, acțiunea se petrece în secolul XVII. Beethoven considera libretul *Sacagiului* ca cel mai bun dintre toate libretele de operă pe care le cunoștea. Opera, necunoscută pînă atunci la Viena, a avut un succes strălucit. În cursul stagiunii din anii 1802—1803 publicul vienez a putut cunoaște și alte opere de Cherubini, ca *Medeea* și *Eliza.*

Caracterul național al tipurilor și imaginilor muzicale conturate, morala viguroasă, dragostea și prietenia, lupta împotriva tiraniei, tăria sentimentelor — toate acestea erau ceva nou și tulburător pentru ascultătorii germani. Beethoven îl considera pe Cherubini drept cel mai mare dintre muzicienii contemporani lui. Italian de mare talent, stabilit la Paris în anul 1785 și devenit adept al școlii lui Gluck, Cherubini, și-a legat în mod trainic soarta de destinele celei de a doua a lui patrii. Operele lui sînt pe nedrept date uitării. Iar rolul său în crearea tragediei muzicale burgheze, legătura lui cu idealurile pozitive ale revoluției burgheze din Franța, nu sînt contestate de nimeni.

Și Beethoven se găsea sub influența compozitorului francez. Unica sa operă, *Fidelio,* este legată, în ceea ce privește subiectul și muzica, de creația lui Cherubini în domeniul operei.

În anul 1803 Beethoven primi din partea Teatrului Vienez mult așteptata comandă pentru o operă. Schikaneder a oferit compozitorului locuință în teatru, unde, paralel cu munca intensă la Simfonia *Eroică,* a început și compunerea unei opere pe un text de Schikaneder. Pare-se că libretul se intitula *Ale-*

xandru Machedon; iar acțiunea se petrecea în India[1]. S-a păstrat un fragment care reprezintă un trio pentru o voce de femeie și două bărbătești. Muzica, plină de un avînt pasional, a fost folosită mai tîrziu de către compozitor pentru duetul lui Florestan și al Leonorei din opera *Fidelio.*

N-a reușit să termine opera. La începutul anului 1804, Baronul Braun, concesionarul teatrelor curții, cumpără Teatrul Vienez. Noul stăpîn concedie pe directorul titular al operei — Schikaneder — și drept urmare, contractul cu Beethoven încetă să mai existe. De altfel, abilul Schikaneder reuși după cîteva luni să-și recapete postul. Dar vremurile s-au schimbat. Libretistul *Flautului fermecat* nu mai putea satisface pe nimeni cu preparatele sale. Minunile vechilor opere «legendare» încetară să mai atragă publicul. El prefera mai ales operele eroice și comice franceze. De aceea lui Beethoven, invitat din nou în toamna anului 1804, i s-a propus un subiect francez prelucrat de Sonnleithner *Dragoste conjugală sau Leonora.*

Subiectul *Dragostei conjugale* aparține scriitorului francez din timpul revoluției, Bouilly, amintit mai sus. Acțiunea a fost inspirată de o întîmplare reală din epoca Teroarei. Bouilly, care în anul 1793 ocupa funcția de comisar departamental în Tours, a fost martorul ocular al eroismului unei doamne din acest departament, „pe care a avut cinstea să o ajute în acțiunile sale nobile" de a-și salva soțul, căzut jertfă răzbunării personale a guvernatorului. Conform tradiției, acțiunea a fost transpusă în Spania[2]. Încă în anul 1798 la teatrul parizian *Feydeau* a fost prezentată opera lui Gavot după subiectul lui Bouilly *Dragoste conjugală.* În anul 1804, cunoscutul compozitor italian Paër a prezentat la Dresda opera sa *Leonora* după un libret italian, care nu era altceva decît traducerea aceluiași libret al lui Bouilly. *Allgemeine Musikalische Zeitung* lăuda foarte mult muzica lui Paër: „Uvertura plină de foc, unele arii caracteris-

---

[1] În anul 1934 au fost găsite schițele lui Beethoven pentru un alt libret al lui Schikaneder — *Flacăra vestalei.*

[2] Camuflări de acest fel erau la modă. Să ne referim în treacăt la *Diavolul șchiop* de Lessage, la *Bărbierul din Sevilla* și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. În Rusia țaristă, Turcia era aceea care a servit unor asemenea scopuri. Beethoven n-a știut că subiectul libretului nu este inventat, ci real, și că acțiunea s-a petrecut în Franța, dar și-a dat seama de inutilitatea coloritului spaniol în muzica operei.

tice, multe ansambluri admirabile, executate cu elan, cu competență, cu o măiestrie neobișnuită, — toate acestea au avut un succes deosebit." Totuși, Paër n-a reușit să-și pună în scenă noua operă la nici unul din teatrele vieneze: Teatrul Vienez a preferat să comande lui Beethoven o operă cu același subiect [1].

Textul german este scris de Sonnleithner. Libretul său a stat la baza primei redactări a *Leonorei — Fidelio* (1805, în trei acte), dar Beethoven a modificat curînd opera. După cinci reprezentații (trei din ele — în prima redactare, 1805, iar două — în redactarea a doua, 1806) opera n-a mai fost multă vreme prezentată la Viena; abia în anul 1814 a fost reluată, în redactarea a treia, după care a devenit celebră în toată lumea, redactare în care o cunoaștem astăzi.

Doi literați profesioniști (Sonnleithner și Treitschke) și unul diletant (Stephan Breuning) — autorii libretului celor trei redactări ale operei — n-au fost capabili să creeze un text demn de muzica lui Beethoven. Dar cu toate lacunele, libretul, refăcut de atîtea ori, reflectă atît de limpede epoca și ideile înaintate ale acesteia, încît se înțelege de ce marele compozitor s-a lăsat captivat de acest libret, creind pe baza lui o dramă muzicală genială.

Subiectul operei *Fidelio* este următorul: într-o închisoare se află deținut fără vină, într-o celulă subterană adîncă, Florestan. Cîndva, el a demascat ilegalitățile guvernatorului și ca urmare, acesta s-a răzbunat condamnîndu-l la moarte prin înfometare. Leonora, soția lui Florestan, aflînd de soarta soțului, se travestește în bărbat și, dîndu-și numele de Fidelio, intră în serviciul lui Rocco, temnicerul fortăreței. Ea se hotărăște să-și vadă soțul și să-l salveze. Don Pizzarro, guvernatorul criminal, află că știrea fărădelegilor sale a ajuns pînă la Sevilla și că ministrul don Ferdinando, prietenul lui Florestan, pe care-l considera mort, va veni personal în cetate ca să ancheteze activitatea lui Pizzarro. Guvernatorul dă ordin temnicerului Rocco să omoare pe prizonier. Rocco refuză îngrozit, atunci Pizzarro se hotărăște să-l ucidă el singur pe Florestan. Rocco coboară împreună cu Fidelio în adîncul subteranei, ca să sape mormîntul întemnițatului. Leonora nu recunoaște în întunericul subteranei pe Flo-

[1] Pînă la crearea operei sale, Beethoven totuși n-a reușit să cunoască *Leonora* lui Paër, prezentată la Viena abia în anul 1809.

restan, care dormea istovit. Abia cînd acesta se trezește, Leonora își recunoaște soțul. Coborînd după ei în subterană, Pizzarro vrea să-l ucidă pe Florestan, dar Leonora se aruncă între ei, spunînd: „Omoară mai întîi soția." Zăpăceala lui Pizzarro este atît de mare, încît lasă să-i scape prilejul; în subterană pătrunde sunetul goarnei care anunță sosirea ministrului. În piața din fața cetății unde se adunase o mare mulțime de oameni, ministrul recunoaște pe Florestan și își dă seama de nelegiuirile lui Pizzarro. Toți sînt entuziasmați de fapta plină de curaj a Leonorei.

Pentru opera *Fidelio* s-au scris patru uverturi. Prima (1805), n-a fost executată cu ocazia celei dintîi puneri în scenă, deoarece, în cadrul primei audiții la prințul Lichnowsky, nu obținuse o apreciere unanimă. Pentru spectacolele din anul 1805 a fost scrisă o uvertură nouă — *Leonora nr. 2.* Această lucrare, plină de dramatism, este foarte complexă din punct de vedere al concepției și al construcției și ruptă de tradițiile formelor simfonice și de operă ale timpului său. Uvertura nu a plăcut și nu a fost înțeleasă, nu numai de public, ci și de unii dintre muzicienii contemporani progresiști. Beethoven a sacrificat și această creație compunînd o nouă uvertură intitulată *Leonora nr. 3,* astăzi devenită celebră. Ea conține aceleași teme ca și *Leonora nr. 2.* O analiză admirabilă ca profunzime și limpezime a *Leonorei nr. 3* a fost făcută de A. N. Serov în articolul său *Tematica uverturii la opera Leonora.*

În anul 1806 opera a fost prezentată cu o nouă uvertură. În cele din urmă, în redactarea definitivă opera începe cu a patra uvertură, care de obicei poartă denumirea de *Fidelio.* Ea este cea mai simplă prin construcție și cea mai puțin interesantă prin tematică, fără legătură cu materialul muzical al operei. Prin liniile sale largi, ea corespunde pe deplin exigențelor impuse, în acea vreme, uverturilor de operă.

Cea mai puternică din punct de vedere al expresivității muzical-dramatice este *Leonora nr. 3,* executată adeseori sub formă de antract la mijlocul actului al doilea, între scena din temniță și scena din piață. Această uvertură este foarte cunoscută de asemeni datorită execuției ei frecvente în concerte. De multe ori *Leonora nr. 3* este numită poem simfonic. Printre uverturile lui Beethoven aceasta ocupă un loc de frunte.

Să aruncăm o scurtă privire asupra celei de a treia redactări a lui *Fidelio.* Opera a fost scrisă în gen mixt. Scenele tipice

pentru opera comică cu subiect din viața cotidiană din secolul XVIII se îmbină cu recitative patetice, arii etc. în stil eroic-tragic. «Melodramele»[1] și dialogurile verbale fără acompaniament au fost împrumutate din practica *Singspiel*-urilor germane.

Actul întîi cuprinde zece numere. Scenele inițiale sînt tipice pentru genul de operă comică. Portarul închisorii, Ghiacchino face o declarație de dragoste fiicei temnicerului Rocco, cocheta Marceline. Marceline respinge declarația de dragoste a portarului și se îndrăgostește de «tînărul servitor» al tatălui ei, Fidelio. Rocco este de acord cu această dragoste și intenționează să-și dea fiica după Fidelio, fără a bănui că sub înfățișarea tînărului se ascunde Leonora. Melodramele sînt pline de sentimente patetice de milă, de dragoste părintească și filială, de jertfa de sine. Nu există nici o îndoială că, la crearea acestor scene, compozitorul s-a călăuzit de experiența căpătată încă la Bonn, unde *Dezertorul* lui Monsigny s-a bucurat de mult succes. Muzica din primele scene nu-i destul de personală. Centrul de greutate al dramei nu se găsește în aceste episoade, dar ele oferă acțiunii suficientă vioiciune.

Drama muzicală propriu-zisă începe în realitate cu aria lui Pizzarro. Este o arie tipică «a răzbunării». Pizzarro jură să-l nimicească pe Florestan, dușmanul său. Duetul Pizzarro-Rocco ce urmează imediat după această arie, este plin de dramatism; guvernatorul criminal înduplecă pe temnicer să ucidă pe nefericitul prizonier.

Aria Leonorei este socotită printre cele mai bune arii clasice. Într-un recitativ plin de pasiune, Leonora își exprimă revolta și disprețul față de tiran. „În sufletu-mi, asemeni valurilor mării, clocotește mînia, furia." Partea a doua a ariei — *Allegro* — exprimă hotărîrea eroică a tinerei femei de a face totul pentru salvarea soțului iubit cu pasiune. Alături de corul deținuților, această arie constituie culmea dramatică a actului.

Finalul actului I — corul deținuților — este una din paginile cele mai pătrunzătoare și emoționante ale creației lui Beethoven. Nenorociții întemnițați, lipsiți de lumină, sînt scoși la plimbare

[1] Așa se numesc scenele din operele construite pe monologuri și dialoguri vorbite, cu acompaniament muzical.

de omenosul Rocco, împotriva ordinului dat de Pizzarro. Ei se bucură sfioși, copilărește, de razele soarelui. Dar vocea prevenitoare a unuia dintre deținuți le întrerupe visul la libertate și fericire. Acesta aduce aminte tovarășilor săi de sentinela care le străjuiește fiecare pas. Nenorociții, amintindu-și de soarta lor, se avertizează reciproc: „Fraților, mai încet."

Încă din primul act sînt prezentate forțele principale ale acțiunii: ticălosul guvernator-despot, poporul asuprit (deținuții) și eroul-eliberator întruchipat în imaginea Leonorei, tînăra femeie plină de abnegație.

Actul al doilea cuprinde două tablouri. Primul se desfășoară în subterana adîncă a închisorii, unde se chinuiește Florestan și este consacrat în special emoțiilor lăuntrice ale personajelor. Tabloul, precedat de o introducere orchestrală genială, dezvăluie starea sufletească a nefericitului prizonier. Încătușat, Florestan, gata să moară de istovire, își deplînge chinurile pe care nu le mai poate îndura. Aria începe printr-un recitativ plin de tristețe. Urmează o duioasă amintire despre Leonora. Muzica reflectă neliniștea și frămîntările sufletești. Deținutul, doborît de oboseală, adoarme. Intră Rocco și Fidelio. După ce s-au convins că bietul om doarme, încep să-și îndeplinească misiunea lor sinistră. Duetul «groparilor» este unul din cele mai bune numere ale operei. În murmurul tăinuit al orchestrei apar fraze tragice. Bătrînul temnicer spune cu jumătate de glas: „Mai repede, sapă mai repede, mai avem puțin, el vine curînd", la care, nefericita femeie răspunde, săpînd mormîntul propriului ei soț: „N-o să aveți a vă plînge de mine, o să fiți mulțumit ca totdeauna."

81 Andante con moto
Rocco

Nur hur - tig fort nur frisch ge - gra - ben

es währt nicht lang! er kommt her - ein ______ es währt nicht

lang! es währt nicht lang! er kommt her -

Leonora

ein Ihr sollt ja nicht zu kla gen

ha - ben Ihr sollt ge - wiss zu - frie den sein

Episodul culminant îl constituie cvartetul Florestan-Pizzarro-Leonora-Rocco, în cadrul căruia se ciocnesc din nou toate forțele: Pizzarro vrea să-l ucidă pe Florestan, Leonora intervine curajoasă între ei; glasul goarnei răsună, fapt care marchează trecerea la deznodămînt. Episodul produce o impresie puternică prin muzica năvalnică, furtunoasă, care exprimă toate nuanțele sentimentelor unor oameni scăpați de primejdii îngrozitoare și readuși la viață. Fanfara din culise și scena confuziei generale, salvatoare pentru soți și dezastruoasă pentru Pizzarro, sînt redate în uvertura *Leonora nr. 3*. Duetul Leonorei și al lui Florestan *O, negrăită bucurie!* exprimă o emoție și bucurie nemărginită.

Tabloul al doilea (și ultimul) din actul al doilea se desfășoară în piața din fața închisorii. Muzica este veselă și luminoasă. Poporul cîntă fericirea celor ce se iubesc, eroismul dragostei conjugale. Leonora îi scoate lui Florestan lanțurile. Beethoven a introdus în textul corului cuvintele lui Schiller din *Oda Bucuriei:* „De ți-ai găsit o iubită drăgăstoasă, prinde-te în hora marei noastre veselii."

82
S. Wer ein
A. Wer ein
T. Wer ein
B. Wer ein
ff

hol des Weib er - run - gen stimm' in un - sern Ju - bel

hol des Weib er - run - gen. stimm' in un - sern Ju - bel

hol des Weib er - run - gen. stimm' in un - sern Ju - bel

hol des Weib er - run - gen. stimm' in un - sern Ju - bel

ein. stimm' in un - sern Ju - bel ein.

ein. stimm' in un - sern Ju - bel ein.

ein. stimm' in un - sern Ju - bel ein.

ein. stimm' in un - sern Ju - bel ein.

În această scenă Beethoven a făcut prima încercare de a crea un imn al bucuriei, anticipînd finalul Simfoniei IX.

În ansamblu, planul operei coincide cu planurile celor mai importante creații instrumentale beethoveniene în gen eroic.

Lupta împotriva asupririi, acțiunea eroică, victoria și sărbătoarea poporului — iată ideea de bază a subiectului care reunește, de pildă, *Simfonia V* și *Fidelio*. Pînă și dispoziția episoadelor dramatice corespunde planului formei instrumentale ciclice beethoveniene (sonate, simfonii).

Sînt noi, cu excepția subiectului revoluționar al operei, înseși mijloacele muzicale întrebuințate în această operă. Rolul orchestrei este incomparabil mai important decît în alte opere ale timpului. Introducerea la actul al doilea și însăși aria lui Florestan formează un mare episod simfonic. Nu mai puțin simfonică este și aria Leonorei, ansamblurile și numerele corale. Procedeele vocale de asemenea se deosebesc prin caracterul instrumental de tradițiile de operă dominante atunci. Ele par să renască tradițiile lui Händel și Gluck. Așa sînt, de exemplu, pasajele cu caracter instrumental din partida vocală a Leonorei. Rolul recitativului, cu un bogat acompaniament de orchestră, sporește considerabil; în general, declamația expresivă capătă o mare însemnătate (recitativul Leonorei). Muzica, descriind situațiile tragice, zugrăvind asuprirea, groaza subteranei, este deosebit de expresivă și contrastează puternic cu celelalte episoade ale operei (scenele cotidiene, sărbătoarea populară).

Opera *Fidelio* a exercitat cea mai puternică influență asupra dezvoltării de mai tîrziu a operei romantice germane din secolul XIX. În special simfonismul, tratarea în stil instrumental a vocii, caracterul declamator, puse la baza operei *Fidelio,* au căpătat o dezvoltare ulterioară la Wagner, dar pe o bază de idei cu totul alta și departe de realismul cu caracter eroic, propriu lui Beethoven. Comparînd rolul orchestrei în operele lui Wagner și în opera beethoveniană *Fidelio,* Anton Rubinstein spunea:

„Orchestra în operele sale (ale lui Wagner) este excesiv de interesantă, dar ea micșorează rolul părții vocale... uneori ai vrea s-o rogi să mai tacă puțin, ca să-i poți asculta și pe cei cari cîntă pe scenă. Este greu de găsit o orchestră de operă mai interesantă decît orchestra operei *Fidelio* a lui Beethoven, dar aci nici un moment nu se simte această dorință... pentru mine *Fidelio*... este o adevărată «dramă muzicală» din toate punctele de vedere; cu toată veracitatea caracterizării muzicale, în ea rămîne cea mai frumoasă melodicitate; cu tot interesul pe care-l prezintă orchestra, nu ea este aceea care vorbește în

locul personajelor, ci ea le oferă acestora posibilitatea să se exprime; în opera aceasta fiecare sunet purcede din adîncul sufletului și tot în adîncul sufletului trebuie să aibă ecou și în auditor..."

La această operă, Beethoven a lucrat mult mai tenace decît la alte compoziții. Caietul de schițe conține nu mai puțin de două sute cincizeci de pagini de note pline cu însemnări. Numeroasele schițe pentru diferitele ei părți sînt o mărturie a căutărilor celor mai intense. Otto Jahn, unul dintre cei mai autorizați cunoscători ai moștenirii beethoveniene, scrie despre impresia uriașă produsă asupra lui de această „neistovită și neîntreruptă muncă de detaliu nu numai asupra motivelor și melodiilor izolate, dar chiar și asupra elementelor lor de amănunt, prin alegerea celor mai bune forme dintre toate variantele concepute... Stîrnește uimire geniul-creator care, conștient de idee și cuprinzînd cu fermitate și certitudine conținutul și forma, cu toate preocupările de amănunt, face ca întregul să crească și să se dezvolte în virtutea ideilor sale de bază. Și dacă aceste schițe dau adeseori impresia unor ezitări, a unor dibuiri nesigure, te prinde după aceea și mai mult mirarea față de autocritica într-adevăr genială, care păstrează, ca rezultat al unui imperios proces de conștiință, ceea ce este mai prețios din toate".

Este suficient să spunem că aria lui Florestan are în total optsprezece variante complet diferite, iar corul final pe cuvinte de Schiller — zece variante. Uneori Beethoven repetă cu o tenacitate acerbă același text de mai multe ori, tinzînd să-i găsească melodia corespunzătoare.

Redactarea inițială a lui *Fidelio* din anul 1805 este puțin cunoscută. Ea nu face parte din așa-zisa ediție completă a operelor lui Beethoven. Partitura a fost reconstituită și editată în anul 1905. Otto Jahn crede că prima redactare nu numai că este cea mai lungă, dar și cea mai bună. Aci aria Leonorei nu este precedată de un recitativ dramatic, plin de blesteme la adresa lui Pizzarro, ci de unul tînguitor, după care începutul ariei *(Vino speranță)* sună mai expresiv. În prelucrarea următoare au fost suprimate cîteva momente frumoase, de exemplu, sfîrșitul ariei lui Florestan, care exprimă hotărîrea de a înfrunta soarta bărbătește: „Florestan a procedat bine!" Datorită acestuia, în prima redactare a operei imaginea lui Florestan este mult mai conturată decît în cea următoare, unde capătă o oare-

care moliciune. Redactarea libretului făcută de Treitschke este, din punct de vedere dramatic, mai reușită: acțiunea apare compactă și aproape lipsită de «locuri goale».

Istoricul punerilor în scenă a operei *Fidelio* este trist. Prima reprezentație nu a avut succes, cu toate că opera a fost repetată cu grijă de către o excepțională formație de artiști, sub conducerea capabilului dirijor Seyfried, un prieten devotat al lui Beethoven. Rolul Leonorei l-a interpretat Anna Milder (mai tîrziu — Hauptmann), o artistă în etate de douăzeci de ani. Rolul a fost scris pentru ea și astfel, Anna Milder a continuat mulți ani să fie interpreta Leonorei, mai întîi la Viena și apoi la Berlin. Artista stăpînea o imensă voce de soprană dramatică, despre care Haydn i-a spus: „Copilul meu, ai o voce cît o casă de mare." Dar talent dramatic nu avea și niciodată nu a reușit să redea imaginea impetuoasă și feminină — cu tot eroismul — a Leonorei [1]. Pe la 1820, ea a fost pusă în umbră de către geniala artistă Wilhelmina Schröder-Devrient, pe atunci o fetiță de șaptesprezece ani.

Rolul cochetei Marcelina l-a interpretat Luisa Müller, o actriță tînără și vioaie. Cel al lui Florestan l-a susținut comicul Demmer. Rolul depășea posibilitățile sale și, evident, nu i s-a potrivit de loc. Pizzarro a fost întruchipat de un artist erudit, anume Sebastian Meyer — conducătorul secțiunii muzicale a Teatrului Vienez. Era un cîntăreț slab, însă un actor excelent. Suferea de înfumurare, fapt la care contribuia legătura lui de rudenie cu Mozart. Cînd într-o zi Meyer nu reuși să cînte un pasaj greu din rol, supărîndu-se pe Beethoven, exclamă: „Socrumeu n-ar fi scris niciodată o asemenea absurditate!"

Repetițiile operei *Fidelio* erau însoțite de neplăceri. De vină era, în parte, și compozitorul însuși, care refuza cu îndîrjire să revadă partiturile prea grele ale corului și soliștilor. Pe de altă parte, conservatismul muzicanților și cîntăreților adîncea prăpastia dintre compozitor și interpreți. Tocmai aci trebuie căutate cauzele irascibilității lui Beethoven în timpul repetițiilor.

La o repetiție, compozitorul se enervă din cauza absenței celui de al treilea fagotist. Lobkowitz, care era de față, încercă să-l domolească, spunîndu-i că sînt deajuns și două fagoturi.

---

[1] Mai tîrziu, Milder-Hauptmann a devenit celebră la Berlin, datorită interpretării exemplare a rolurilor eroice din operele lui Gluck.

Această «părere» l-a înfuriat într-atîta pe Beethoven, încît, întorcîndu-se de la repetiție și trecînd pe lîngă palatul luminatului său protector, se opri în poartă și strigă în gura mare: „Lobkowitz este un măgar!!!" De altfel avea și fără Lobkowitz destule ocazii să se enerveze. Este cert că autorul se convinsese încă de la repetiții de faptul că opera „n-avea să fie pe placul" publicului.

Premiera operei *Fidelio* a avut loc la 20 noiembrie 1805 într-un moment foarte puțin potrivit pentru succese teatrale. Cu șapte zile în urmă avusese loc intrarea triumfală în Viena lipsită de apărare, a trupelor franceze cu un efectiv de cincisprezece mii de oameni în frunte cu Murat și Lannes. Imediat după căderea localității Ulm (la 20 octombrie) și după cucerirea Salzburg-ului de către Bernadotte (la 30 octombrie) reprezentanții claselor avute părăsiseră capitala. Pentru un timp, Beethoven a fost lipsit de sprijinul protectorilor săi nobili. Dintre prietenii pe care îi avea compozitorul la Viena, nu rămăsese decît Breuning. Viena căpătase aspectul unui oraș francez. *Wiener Zeitung* devine oficiosul lui Napoleon: de la frontispiciul ziarului dispare vulturul austriac și, după cîteva zile de la înscăunarea împăratului francez, îi aduce acestuia laude, tunînd și fulgerînd împotriva Angliei. Chiar atunci — adică la 20, 21 și 22 noiembrie — au avut loc trei reprezentații cu opera lui Beethoven în prima ei redactare. Afișul suna: *Fidelio sau Dragoste conjugală,* operă în 3 acte, prelucrare liberă din limba franceză de Iosif Sohnleithner, muzica de Ludwig van Beethoven.

La a doua reprezentație, spre sfîrșitul spectacolului, de la galerie au fost aruncate foi volante cuprinzînd o poezie scrisă de Breuning în cinstea lui Beethoven. Poezia se termina astfel: „Continuă cu îndrăzneală! Urmașului îndepărtat, vrăjit de sunetele tale minunate, nu-i va apare legendară existența Thebei."

Ecourile presei în legătură cu premiera operei *Fidelio* sînt extrem de interesante; din ele ne putem da seama cît de «sterp» era terenul pe care căzuse sămînța muzicii beethoveniene.

Descriind senzația de pustiu din Viena, datorată invaziei franceze, ziarul *Der Freimüthige* adaugă: „La început și teatrele erau complet goale; reprezentațiile au început cîte puțin să fie frecventate de francezi, care și pînă astăzi formează partea cea mai mare a spectatorilor...

Noua operă beethoveniană *Fidelio, sau Dragoste conjugală* n-a plăcut. A fost reprezentată doar de cîteva ori și sala a fost complet goală chiar după prima reprezentație. Într-adevăr, muzica n-a îndreptățit așteptările amatorilor și ale cunoscătorilor. Cu tot rafinamentul lor, melodiile și episoadele caracteristice sînt lipsite de acea expresie fericită, reușită, de invincibilă pasiune care te cuprinde atunci cînd asculți lucrările lui Mozart și Cherubini. Muzica nu-i lipsită de cîteva pasaje frumoase, dar ea este departe de a fi o lucrare desăvîrșită sau măcar, reușită."

Cronicarul publicației *Zeitung für die elegante Welt* scria: „Aseară am fost la teatru și pentru prima oară am simțit că s-a schimbat ceva. A fost reprezentată *Fidelio,* noua operă a lui Beethoven. Teatrul era aproape gol și succesul a fost neînsemnat. Într-adevăr, actul al treilea ține foarte mult, iar muzica lipsită de efect și plină de repetări nu mi-a confirmat părerea despre talentul lui Beethoven pe care mi-am format-o atunci cînd i-am ascultat cantata (oratoriul). Mulți compozitori, în general buni, se împotmolesc tocmai în domeniul operei, mi-am dat cu părerea șoptindu-i unui vecin, a cărui expresie a feței părea că împărtășește opinia mea. Era un francez și motivul îl căuta în faptul că o compoziție de dramă constituie treapta supremă a artei și necesită o cultură estetică, cu totul aparte, după cîte a auzit el, din partea muzicanților germani. Am strîns din umeri și am tăcut."

La toate cele trei reprezentații, Beethoven a dirijat personal orchestra și corul, stînd la pian. Indiferența publicului l-a torturat mult. Nu degeaba, cu puțin înainte de a muri, înmînîndu-i lui Schindler exemplarul în manuscris al partiturii, compozitorul i-a spus: „Acest copil al spiritului meu a fost adus pe lume în mult mai grele chinuri ale facerii decît alții și de asemenea mi-a pricinuit și amărăciunea cea mai mare. Din cauza aceasta îmi este mai scump și merită mai mult decît oricare altul să fie păstrat și folosit pentru cunoașterea artelor."

Prietenii compozitorului au hotărît că opera *Fidelio* trebuie să fie refăcută. Începînd cu uvertura nr. 2, care rupe cu tradițiile uverturilor de operă și terminînd cu corurile și ariile principale, — totul era greu pentru publicul de atunci, în parte chiar de neînțeles. La Lichnowsky s-a ținut o consfătuire consacrată soartei viitoare a operei beethoveniene. Tînărul cîntăreț Röckel,



Camera lui Beethoven
(desen de Leibold)



Beethoven la plimbare
(litografie de Teytschek)

invitat cu puțin înainte la Teatrul Vienez unde în anul 1806 l-a interpretat pe Florestan, — descrie astfel această consfătuire:

„În timpul primelor reprezentații ale operei *Fidelio* din anul 1805, întregul teatru era plin de francezi și numai puțini dintre prietenii lui Beethoven au îndrăznit să ia parte. Acești prieteni au fost de față la adunarea de la Lichnowsky spre a-l îndupleca pe Beethoven să înlăture dificultățile din actul întîi... Meyer m-a pregătit pentru furtuna inevitabilă ce avea să se dezlănțuie, atunci cînd Beethoven trebuia să afle că i se cerea eliminarea din primul act a nu mai puțin de trei numere întregi... Prințesa Lichnowsky a cîntat la pian, după partitura generală a operei, iar Klement, care sta într-un colț al încăperii, a acompaniat cu vioara întreaga operă pe dinafară, executînd toate partidele solo ale diferitelor instrumente. Meyer și cu mine am cîntat cum am putut — el părțile grave, eu — pe cele acute ale soliștilor. Cu toate că prietenii lui Beethoven erau pregătiți pentru bătălia iminentă, niciodată însă nu l-au văzut într-o stare așa de încordată..." Cu mare greutate prietenii au reușit să-l facă să consimtă la modificările, după părerea lor, necesare.

Redactarea a doua a operei a fost, pare-se, gata încă la începutul anului 1806. Prelucrarea libretului aparține lui Stephan Breuning, care a adus actului întîi însemnate comprimări, contopindu-l cu cel de-al doilea și, în felul acesta, a transformat libretul din trei acte, numai în două. Beethoven nu s-a decis să lase uvertura nr. 2 și s-a gîndit să scrie pentru redactarea a doua o nouă uvertură. Hotărîrea a fost determinată în parte și de faptul că în primele luni ale anului 1806, Schikaneder a pus în scenă la Teatrul Vienez cîteva lucrări noi, printre care a strălucit în mod deosebit *Faniska* de Cherubini și *Sardanapal* de Paër.

Ca să poată rivaliza din plin cu aceste lucrări la modă, Beethoven a scris uvertura *Leonora nr. 3,* lucrare care este mult mai monumentală și totodată mult mai conformă cu tradițiile.

Întrucît compozitorul tărăgăna să refacă opera sa, baronul Braun, stăpînul Teatrului Vienez, a fixat autorului un ultim termen — la 29 martie 1806. Beethoven s-a grăbit să termine la timp uvertura. S-a făcut doar o singură repetiție, la care Beethoven nu se știe din ce motive n-a asistat. În noua redactare opera a fost insuficient studiată. De data aceasta *Fidelio* a rezistat numai la două reprezentații sub conducerea lui Seyfried.

in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)

Von den k. k. Hof-Opernsängern

F i d e l i o.

Eine Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen neu bearbeitet

Die Musik ist von Hrn. L. van Beethoven.

P e r s o n e n.

Don Fernando, Minister	—	Hr. Saal.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	—	Hr. Vogl.
Florestan, ein Gefangener	—	Hr. Radichi.
Leonore, seine Gemahlinn, unter dem Namen Fidelio	—	Mad. Milder.
Rocco, Kerkermeister	—	Hr. Weinmüller.
Marzelline, seine Tochter	—	Dlle. Bondra.
Jaquino, Pförtner	—	Hr. Frühwald.
Staatsgefangene, Offiziere, Wachen, Volk.		

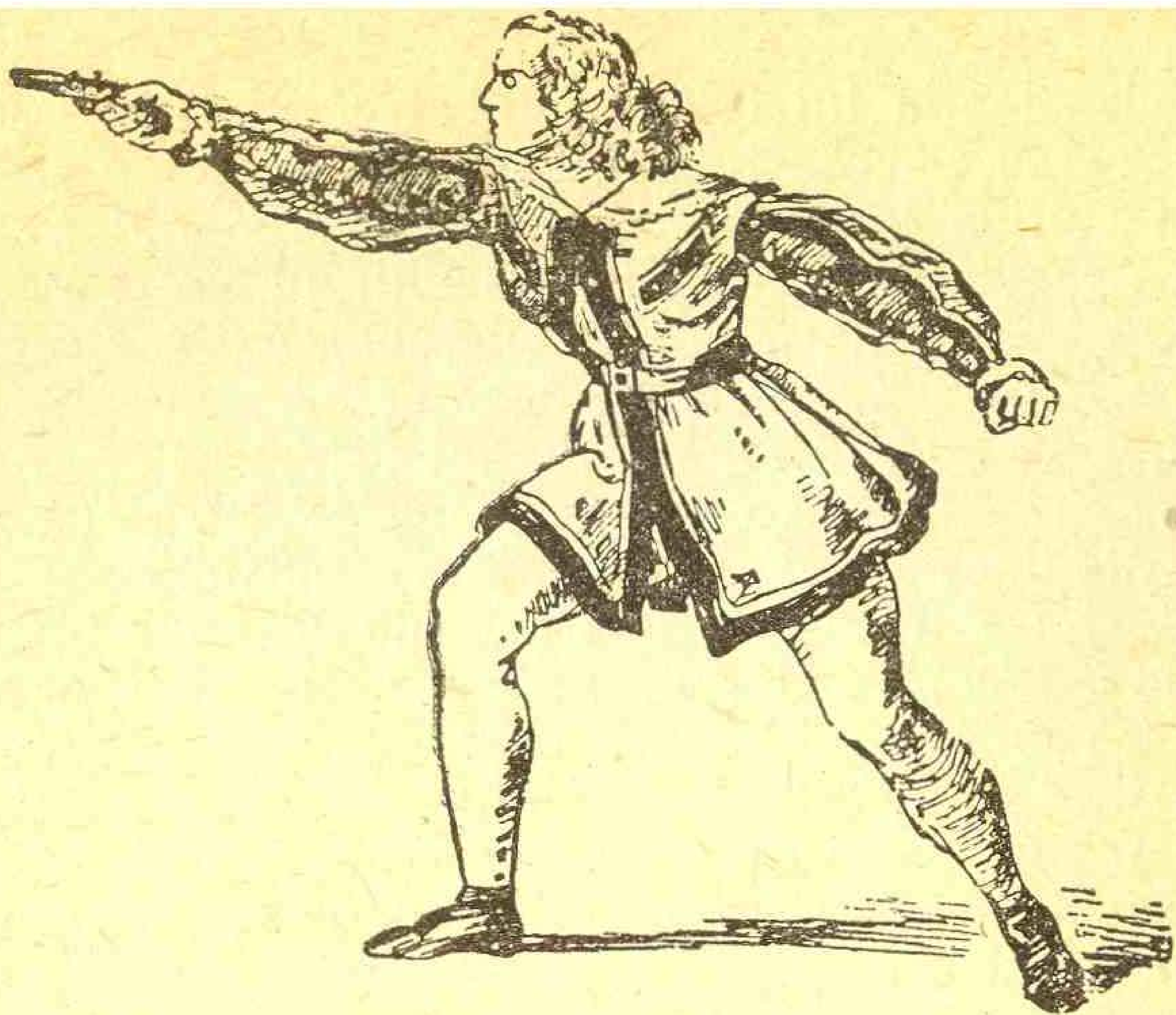
In dem k. k. Hoftheater nächst der Burg ist am 21. d. M. eine kleine Brieftasche mit ungefähr 57 fl. W. W. verloren gegangen; der redliche Finder wird ersucht, dieselbe in die k. k. Hoftheater-Directions-Kanzley auf der Sailerstadt Nro. 1053 und 10[illegible]3 gegen eine Belohnung von 10 fl. W. W. abzugeben.

Nachricht. Mad. Forti Mad. Hönig und Dlle. Buchwieser sind krank

---

ist um 7 Uhr

Afişul spectacolului operei *Fidelio* (1814)



Schroeder-Devrient în rolul Leonorei (desen din anul 1822)

După cuvintele lui Breuning (care, în treacăt fie zis, a făcut pentru Beethoven o nouă poezie), opera a avut un mare succes, deși ecourile din presă nu confirmă acest lucru.

Pînă unde a ajuns dușmănia răuvoitorilor lui Beethoven, se poate vedea din atacul cronicarului ziarului *Der Freimüthige*. Iată o recenzie despre uvertura *Leonora nr. 3*: „... Încă nu s-a scris nicodată o muzică atît de incoherentă, stridentă, haotică și tulburătoare pentru auz. Modulațiile cele mai bruște se succed una după alta într-o alternanță cu adevărat respingătoare, și unele idei mărunte, departe de orice fel de aluzie la sublim (de exemplu, solo executat de goarna poștalionului, pare-se anunțînd sosirea guvernatorului), completează impresia îngrozitor de neplăcută."

Este greu să presupunem că asemenea recenzii sînt într-adevăr expresia deplină a atitudinii publicului vienez față de muzica operei *Fidelio*. Fără îndoială, dramatismul profund și frumusețea remarcabilă a unor episoade izolate n-au putut să nu impresioneze pe ascultătorii de atunci. Însă uvertura nr. 3 a rămas hotărît neînțeleasă: Cherubini, care asistase la spectacol, a spus la Paris despre această uvertură că nu i-a putut stabili tonalitatea de bază din cauza împestrițării ei cu modulații. Berlioz, în memoriile sale, a scris despre atitudinea dușmănoasă a lui Cheru-

bini față de creația lui Beethoven, al cărui succes îl irita profund și în care vedea la fiecare pas violarea regulilor rutinei, pe care el le cultiva la conservatorul retrograd din Paris, de sub conducerea sa. Astfel, cronicarul ziarului lui Kotzebue a exprimat într-o formă grosolană părerea generală a «cunoscătorilor» referitoare la uvertura *Leonora nr. 3.*

De altfel, Cherubini nu s-a limitat la a-și exprima părerea ci „i-a demonstrat" lui Beethoven, care-l venera, că acesta din urmă nu stăpînește suficient de bine compoziția vocală și cu acest pretext i-a trimis de la Paris un manual tipărit de artă vocală. Un alt compozitor de lucrări de operă, Salieri, l-a sfătuit să facă unele modificări în muzica operei *Fidelio,* însă Beethoven n-a ținut seamă de sfaturile bătrînului său profesor.

Opera a fost scoasă de pe afiș după a doua reprezentație. Breuning a atribuit acest fapt intrigilor urzite de răuvoitorii lui Beethoven. Teatrul a depus toate eforturile pentru a se obține o bună punere în scenă. Cîntăreții Milder, Meyer, Röckel, dirijorul Seyfried, directorii Braun și Schikaneder — toți aceștia erau dintre prietenii compozitorului. Aparent, opera s-a bucurat de un succes mai mare decît în anul 1805. Scoaterea operei a fost motivată de cearta iscată între compozitor și direcția teatrului. În realitate nu cearta a fost adevărata cauză: esențialul consta în caracterul inovator al operei care a întîmpinat, firește, o rezistență furioasă din partea clicii reacționare, compusă, în cazul de față, din dușmanii de idei ai artei lui Beethoven. În genul operei, concepția democratică despre lume a compozitorului apare fățiș, fără echivocuri și face ca tema eroică să răsune într-un chip nou, legînd-o de caracterul popular în semnificația revoluționară a cuvîntului. În acest sens Beethoven a pășit mult înainte, în comparație cu alți compozitori ai epocii, printre care și Cherubini.

Curînd după scoaterea de pe afiș a operei la Viena, Beethoven a încercat să o prezinte în alte orașe. Speranța de a o vedea pe scena berlineză nu s-a realizat. În anul 1807, la Praga a fost deschis un teatru german de operă, dar *Fidelio* n-a putut fi prezentată nici acolo.

A răsunat însă din nou la Viena, abia în anul 1814, cînd Beethoven se găsea în culmea gloriei. Trei actori de la opera curții luaseră inițiativa să pună în scenă în beneficiul lor comun, opera beethoveniană pe atunci uitată. Literatul Treitschke, aflat

în serviciul curții, a refăcut libretul și astfel opera a căpătat forma actuală (redactarea a treia).

În primăvara anului 1814 Beethoven a lucrat mult la noua redactare. La 22 mai a avut loc repetiția generală și primul spectacol la teatrul *Kärntnertor*. Leonora a fost interpretată de Milder, iar Florestan de Radicchi. Opera fusese admirabil învățată, compozitorul a dirijat cu pasiune, dar pe atunci surzise într-atîta, încît făcea greșeli serioase. I le corecta dirijorul Umlauf, care stătea în spatele lui. Opera a fost prezentată de multe ori cu un succes continuu. Redactarea a treia s-a vădit mult mai accesibilă auditorilor, decît primele două.

La 18 iulie s-a dat o reprezentație în beneficiul lui Beethoven. Iată o recenzie apărută în presă: „Aria (Leonorei) este minunată și de foarte mare valoare artistică. Teatrul a fost plin, iar succesul — neobișnuit. Entuziasmul pentru compozitor, devenit astăzi preferatul publicului, s-a manifestat încă o dată în aceea că a fost chemat la rampă după fiecare act. Toate biletele au fost vîndute, prin urmare, succesul material a fost excelent."

Treptat opera *Fidelio* este inclusă în repertoriul diferitelor teatre din Germania. Începînd din noiembrie 1814, opera este prezentată sub conducerea dirijorului Karl-Maria von Weber, la Praga. În anul 1815 are succes la Berlin, unde curînd sosește și Milder. La 11 octombrie are loc prima reprezentație, iar la aceea din data de 14 cîntă Milder, care a interpretat de unsprezece ori rolul Leonorei în timpul turneelor sale la Berlin. *Fidelio* a produs o impresie colosală.

În cursul deceniului al treilea din secolul XIX opera *Fidelio* a început să aibă la Viena un succes real, determinat de contactul strîns dintre compozitor și noul său public, provenit din pături mai largi. În anul 1822 artista Schröder-Devrient a realizat o imagine veridică a eroicei Leonore. Tot atunci opera a trezit pentru prima oară un ecou la reprezentanții artei romantice. Coloritul sumbru, sinistru, al multor episoade, cromatizările gingașe, izbucnirile de forță — iată ceea ce a captivat în mod irezistibil pe romanticii germani în muzica operei *Fidelio*. Moritz Schwindt, pictor romantic german, a făcut o serie de ilustrații după subiectul operei *Fidelio*. Poeții romantici, în primul rînd Grillparzer, au fost entuziasmați de opera lui Beethoven. Totuși, dezvoltarea ulterioară a operei romantice germane s-a abătut mult de la drumul realist, trasat de Beethoven.

Glinka, întemeietorul operei clasice ruse, a apreciat opera *Fidelio* tocmai pentru realismul ei profund, pentru înalta ei concepție etică. Serov, în amintirile sale despre Glinka, povestește: „...cînd venea vorba despre Mozart, Glinka adăuga întotdeauna: este bun, numai că nici pe departe nu se poate compara cu Beethoven!“ Plin de nedumerire, odată l-am întrebat: „Și în operă?“ „Da, — a răspuns Glinka — și în operă. Nu dau *Fidelio* pe toate operele lui Mozart la un loc.“

Fidelio a rămas unica operă a lui Beethoven. Cu puțin înainte de a muri, fiind întrebat de ce nu mai scrie opere, a răspuns: „Aș fi vrut să mai scriu opere, dar n-am găsit un text potrivit. Am nevoie de un text care să mă inspire; îmi trebuie ceva care să mă miște, să-mi ridice moralul... Am primit numeroase librete, dar nici unul nu m-a satisfăcut.“

În anul 1814, Ignatz Moscheles, elev al lui Beethoven, în vîrstă de douăzeci de ani, a făcut transcripția pentru pian a operei *Fidelio*. Cînd Beethoven văzu la sfîrșitul extrasului de pian cuvintele scrise de Moscheles: „Am terminat cu ajutorul lui dumnezeu“, compozitorul a adăugat: „O, omule, ajută-te singur!“ În această observație îl găsim pe Beethoven întreg.

XIII

Beethoven la Viena

Beethoven împlinise treizeci și cinci de ani. În Germania, patria sa, era socotit printre personalitățile culturale de frunte. Îndepărtata Scoție dobîndește cinstea de a-i tipări prelucrările de melodii populare scoțiene. La Petersburg, Moscova, Londra i se interpretează muzica de cameră. Fabricantul de piane parizian Erard îi trimite în dar, la Viena, modelul nou al unui minunat pian. Pretutindeni apar admiratori tineri care fac o înflăcărată propagandă lucrărilor compozitorului lor preferat. Presa aproape totdeauna îi aduce elogii; dacă îl și critică uneori, o face cu prudență. Editorii se grăbesc, care mai de care, să-i cumpere noile compoziții.

Concertele sale de pian continuă să provoace entuziasmul publicului. Surzenia ce progresează sinistru, pare a nu se răsfrînge încă asupra activității sale de interpret. În anii 1806—1809 Beethoven a creat trei simfonii, patru concerte, patru cvartete, o uvertură, sonate și multe alte lucrări.

Dar imaginea înfloritoare a activității creatoare a lui Beethooven prezintă un contrast izbitor cu viața sa personală. Ne lovim aci de singurătate, de nemulțumire personală, de greutăți materiale, de dezordine în treburile casnice și de alte lucruri mărunte și apăsătoare din viața lui de toate zilele. Toate aceste aspecte ale vieții capătă cu timpul forme tot mai accentuate, care îl obsedează la fiecare pas.

De obicei, locuințele lui Beethoven nu se distingeau prin confort. Manuscrisele erau împrăștiate în cea mai mare dezordine, călimara se răsturna înăuntrul pianului. Gospodar neîndemînatic, adesea spărgea mobila. Iată cum descrie dirijorul Seyfried camera lui Beethoven: „În casa lui domnește o dezordine cu adevărat uluitoare. Cărți și note împrăștiate prin toate colțurile, laolaltă cu resturi de mîncare rece și sticle înfundate sau pe jumătate goale; pe birou — schița grăbită a unui nou

cvartet și tot acolo resturile micului dejun; pe pian, pe foi — mîzgălite, materialul unei mărețe simfonii ce se află încă în stare embrionară și o corectură ce așteaptă să fie pusă la punct... Căutarea lucrărilor dura cu săptămînile. Și, cu toată harababura aceasta, maestrul nostru avea obiceiul de a-și lăuda, în pofida realității, cu o elocință demnă de Cicero, punctualitatea și dragostea pentru ordine."

Beethoven se descurca rău în chestiunile bănești. Adeseori, cuprins de neîncredere, era gata să acuze de înșelătorie oameni cu totul nevinovați. Enervarea îl împingea cîteodată la acte violente. Totuși, noblețea, bunătatea și căldura sufletească precumpăneau. În anul 1805, s-a purtat față de Ries cu o atenție mișcătoare, atunci cînd acesta, urmînd să fie recrutat în armata franceză la Bonn, a plecat în patrie, făcînd drumul de la Viena la Leipzig pe jos. Faptul s-a întîmplat prin septembrie, cînd locuitorii vienezi fugeau pe același drum din cauza invaziei lui Napoleon, după bătălia de la Austerlitz. Ries se găsea într-o situație materială critică. Beethoven nu l-a putut ajuta, întrucît el însuși era lipsit de bani, dar îi scrisese prințesei Lichnowsky o scrisoare prin care o ruga să vină în ajutorul elevului său. Ries n-a folosit scrisoarea, dar, mai tîrziu, a publicat-o. Textul ei este pătruns de o grijă sinceră față de situația în care se găsea ucenicul său. În general, Beethoven nu rareori apela la prietenii lui sus-puși ca să ajute vreun muzician sărac.

Beethoven își împărțea riguros timpul. Se scula foarte de dimineață și din zori pînă la prînz lucra, — mai bine zis, scria ceea ce compusese în ajun. Restul timpului, compozitorul medita și-și punea în ordine ideile, ceea ce îi reușea cel mai bine atunci cînd se plimba grăbit. Oricum ar fi fost timpul, după-amiezile ieșea la plimbare, înconjurînd de două ori orașul de-a lungul vechiului șanț al fortăreței (linia bastioanelor, dărîmate de francezi în anul 1809). Seara o consacra întîlnirilor cu prietenii, concertelor și teatrului al cărui spectator nelipsit era, vizitelor la palatele nobilimii și concertelor de pian.

Neglijent, dezordonat în viața de toate zilele, Beethoven era în schimb foarte punctual atunci cînd trebuia să meargă la repetiții, la o întîlnire de afaceri sau la vreun concert. De regulă, compozitorul întîrzia întotdeauna cu executarea comenzilor sau cu pregătirea lucrărilor destinate interpretării. Dar întîrzierile se datorau faptului că însăși concepția, ideea, lua amploare și,

astfel, apăreau noi probleme. În desele perioade de creație febrilă, el lucra zile și nopți întregi, fără să primească pe cineva. Odată, servitorul lui l-a alungat chiar pe Lichnowsky, cu toată insistența și opunerea furioasă a acestuia. Numai Röckel, prietenul său apropiat, interpretul rolului lui Florestan, avea acces în camera de lucru a compozitorului cînd acesta era ocupat. Vara, Beethoven și-o petrecea fie ducîndu-se adeseori la Baden, fie în singurătatea de la țară, unde se consacra meditației creatoare și muncii perseverente. În singurătatea de la țară s-au maturizat ideile cele mai valoroase și grandioase ale compozitorului.

Cine speră să găsească în biografia lui Beethoven aventuri amuzante, evenimente interesante și variate sau întîlniri neobișnuite, va fi cu totul dezamăgit. Biografia marelui compozitor este săracă în astfel de întîmplări. Începînd cu perioada descrisă, viața lui, care se desfășura sub semnul unei surzenii progresive, devine tot mai monotonă.

După o luptă sufletească grea, Beethoven se resemnează în fața bolii. Cel puțin așa ne arată o însemnare din anul 1806, găsită printre schițele de note: „Surzenia ta să nu mai fie o taină, nici chiar în sfera artei." Începînd din vara anului 1807, apar puternice accese de podagră, însoțite de mari și chinuitoare dureri de cap. În anul 1808, după moartea profesorului Schmidt, compozitorul devine pacientul medicului vienez Malfatti [1] și al asistentului acestuia, dr. Bertolini. Acesta din urmă poate fi cu drept cuvînt numit medicul personal al lui Beethoven. În anul 1815, compozitorul s-a despărțit brusc de Bertolini, dar italianul a continuat să-i păstreze un sentiment de adîncă stimă. Din cauza acestui sentiment greșit înțeles, el a făcut un prost serviciu viitorilor biografi ai marelui muzician. După patru ani de la moartea lui Beethoven, îmbolnăvindu-se de holeră și temîndu-se de sfîrșitul apropiat, dr. Bertolini a dispus să fie arse scrisorile intime ale lui Beethoven, care ar fi putut arunca lumină asupra unor părți neclare din viața compozitorului.

Beethoven se trata mereu, prin toate mijloacele posibile, de diferitele boli care îl doborau. Mai cu seamă cea de-a doua jumătate a vieții sale i se scurge în chinuri fizice nesfîrșite și grele.

---

[1] Beethoven era legat de Malfatti printr-o strînsă prietenie, întărită prin apropierea lui de Tereza Malfatti — nepoata medicului.

Dar el nu-și pierde simțul umorului sănătos, dispoziția de a rîde mult și molipsitor, precum și pasiunea pentru glume. Sub acest raport sînt semnificative în special scrisorile sale către Zmeskal, care, după cum se exprimă Thayer, constituie barometrul stării sufletești a compozitorului. Iată una din ele (din vara anului 1809): „Mult iubitul meu conte muzical! Îți doresc un somn liniștit, poftă bună și digestie ușoară. Este tot ce-i trebuie omului ca să trăiască, — și totuși sîntem siliți să plătim pentru aceasta atît de scump... Vremurile sînt grele, vistieria noastră s-a golit, veniturile intră anevoie, și noi, întru tot milostivule domn, sîntem nevoiți a vă ruga să ne împrumutați 5 guldeni..." Dedesubt semnătura și următoarele cuvinte: „Dată în cabinetul nostru compozitorial".

În anii 1806—1809 caracterul compozitorului încă nu căpătase acele trăsături sumbre ce s-au manifestat atît de puternic mai tîrziu. Reichardt povestește în *Scrisori către prieteni* despre întîlnirile cu Beethoven la sfîrșitul anului 1808:

„La început el (Beethoven) arăta la fel de posomorît ca și locuința lui, totuși s-a înveselit repede... Este o fire viguroasă. Pe dinafară seamănă a ciclop, dar e foarte sincer, inimos și bun... Îl așezăm pe veselul Beethoven la pian, și el ne improvizează, cu toată profunzimea simțului său artistic, o oră întreagă... Încît pe noi ne-au podidit poate de vreo zece ori lacrimi fierbinți, iar eu n-am putut să găsesc pînă la sfîrșit nici un fel de cuvinte prin care să-mi exprim entuziasmul cel mai adînc. Ca un copil sincer mișcat și plin de fericire, m-am prins de gîtul lui..."

Ca și înainte, Beethoven nu părăsise ideea căsătoriei, dar pasiunile sale negăsind suficient ecou, relațiile se destrămau. După romanul cu Giulietta Guicciardi, cîțiva ani a fost captivat de contesa Josephine Deym. Această văduvă tînără era una dintre verișoarele Giuliettei și sora lui Franz și a Terezei Brunswick. Un timp, Josephine a luat lecții de pian de la Beethoven și cînta bine. Compozitorul îi împărtășea gîndurile cele mai ascunse. Cam prin anul 1805 interveni o răcire. Aristocratica familie Brunswick, de origine maghiară, nu dorea o apropiere între Beethoven și Josephine. Posibilitatea unei căsătorii era exclusă. Dar o ființă așa de alintată, pasivă și lipsită de caracter cum era Josephine, este puțin probabil să fi putut atrage multă vreme atenția și sentimentele lui Beethoven.

E probabil că tocmai în perioada dintre 1806—1809 să se fi legat prietenia strînsă dintre compozitor și Tereza Brunswick. Pînă în prezent, legăturile lor rămîn nelămurite, însă nu există nici o îndoială că această femeie remarcabilă a fost toată viața devotată lui Beethoven și că un timp a răspuns la sentimentul său înfocat. Asupra legăturilor dintre Tereza Brunswick și Beethoven, vom mai reveni.

Beethoven avea multe prietene printre femei. Amintim mai întîi pe Maria Bigot, pianistă admirabilă, care, între anii 1804—1809, a trăit la Viena, unde soțul ei era bibliotecar la palatul ambasadorului rus Razumovski. Mai tîrziu, aceasta s-a stabilit la Paris, unde un timp a predat lecții de pian lui Felix Mendelssohn-Bartholdy. Îi plăcea să interpreteze sonatele lui Beethoven. Acesta, entuziasmat de cîntatul ei, i-a spus într-o zi: „Aceasta nu este tocmai ceea ce am gîndit, dar continuați în acest fel: dacă aici nu sînt eu în întregime, este în schimb ceva mai bun decît mine.“ [1] Maria era în relații de prietenie cu Beethoven. La un moment dat soțul Mariei a avut impresia că Beethoven nutrește față de soția sa un sentiment mult mai gingaș decît o simplă prietenie și, neprevăzător, a făcut o aluzie la aceasta, compozitorul a fost adînc tulburat și le-a trimis soților o scrisoare, ce caracterizează în gradul cel mai înalt concepțiile sale morale: „Unul din principiile mele fundamentale este imposibilitatea de a întreține cu soția cuiva altfel de raporturi decît cele de simplă prietenie...“ „Dragă Bigot, dragă Maria, voi niciodată, niciodată nu veți avea ocazia să mă vedeți în postura unui om necinstit. De mic copil am învățat să iubesc virtutea, tot ce este frumos și bun. Ați pricinuit inimii mele o foarte mare durere.“

Printre prietenele lui Beethoven trebuie să enumerăm de asemenea și pe talentata pianistă, contesa Maria Erdödy. Cordialitatea și jovialitatea ei atrăgeau în casa acesteia un mare număr de prieteni. Adeseori Beethoven a fost oaspetele ei la domeniul Jedlersee de pe malul Dunării, nu departe de Viena, și într-un timp, între anii 1808—1810, a și locuit în casa ei. În anul 1820 contesa a fost expulzată din Austria. După cîte se știe, fusese implicată în asasinarea fiului ei, săvîrșită în scopul

---

[1] După ce Haydn a ascultat-o cîntînd, i-a scris: „La douăzeci februarie 1805 Joseph Haydn a fost fericit".

de a-și însuși imensele domenii ale soțului, cuvenite moștenitorului legal. De altfel, guvernul austriac a mușamalizat această afacere odioasă fără s-o mai fi deferit justiției, limitîndu-se la expulzare. Beethoven știa despre arestarea contesei. Întîlnirile și corespondența lor fuseseră însă întrerupte cu mult timp înainte.

Cercul cunoștințelor aristocratice se lărgea tot mai mult. În perioada la care ne referim, Beethoven devenise un vizitator permanent al palatului unui înalt demnitar rus, contele Andrei Kirilovici Razumovski, trimisul țarului la Viena. Acest diplomat se stabilise definitiv la Viena, căsătorindu-se cu o aristocrată din partea locului. El și-a construit în apropiere de Prater un palat, aproape tot atît de luxos ca al împăratului, unde și-a adunat bogatele sale colecții și o imensă bibliotecă. În această clădire se afla o sală plină cu statuile sculptorului italian Canova. La sfîrșitul anului 1814 palatul, împreună cu colecțiile lui de cea mai mare valoare, a ars pînă la temelii.

Beethoven începu să-l viziteze pe Razumovski după ce a scris cele trei cvartete opus 59, pe care contele i le comandase în anul 1806. Începînd din anul 1808 Razumovski a întreținut un cvartet propriu în frunte cu Schuppanzigh, eminent conducător al unui ansamblu de muzică de cameră. Contele nu cînta prost la vioară și adeseori interpreta partea viorii a doua în cvartetul lui Schuppanzigh. Noile lucrări ale lui Beethoven au putut fi adeseori auzite în saloanele contelui. Cvartetele sale erau interpretate îngrijit, precis și cu mult elan.

În acei ani, aristocrația vieneză îi arăta lui Beethoven semne de înaltă admirație. Era considerat o ființă de ordin superior; măreția lui era recunoscută chiar și de acei care nu-l înțelegeau. Cu toate acestea, admiratorii aristocrați nu rareori s-au comportat cu el grosolan și fără tact. Așa, de exemplu, în toamna anului 1806, cînd Beethoven era oaspetele lui Lichnowsky, la domeniul acestuia din Grätz, în apropiere de Troppau, s-au petrecut următoarele: printre invitații prințului erau și ofițeri francezi. Unul din ei, dorind să lege o discuție cu celebrul compozitor, îl întrebă dacă nu cumva știe să cînte și la vioară. Lui Beethoven întrebarea i se păru jignitoare și, fără a da vreun răspuns, se retrase în camera lui. Atunci gazda îl rugă să cînte ceva pentru invitați, dar el refuză categoric și-și închise camera cu cheia. Lichnowsky, căruia pînă atunci nu i se împotrivise

nimeni, a încercat să întrebuințeze forța și porunci să se spargă ușa. Beethoven se înfurie, înșfăcă un scaun și era gata să-l arunce în capul gazdei. Noaptea, pe o ploaie torențială, plecă pe jos la Troppau, de unde luă diligența spre Viena [1]. Întorcîndu-se acasă, dădu jos bustul lui Lichnowsky de pe dulap și scrise prințului o scrisoare: „Prințe! Ceea ce sînteți dvs., o datorați întîmplării. Ceea ce sînt eu, mi-o datorez mie însumi. Prinți există și vor exista cu miile, însă Beethoven este unul singur."

La astfel de jigniri Beethoven știa să răspundă cu demnitatea unui democrat. „El n-a fost cel dintîi dintre acei țărani de la Dunăre și Rhon (primii doi — Gluck și Rousseau), care au văzut cum aristocrația orgolioasă se grăbește să le intre în voie și care își varsă asupra acesteia mînia, pentru umilințele suportate generații de-a rîndul de oamenii clasei lor. Dar în timp ce «cavalerul Gluck» (fiul unui pădurar), înzestrat de la natură, știa să unească cuvintele aspre admise cu omagiile cuvenite mai marilor lumii acesteia, în timp ce timidul Jean-Jacques se închina și bîiguia și, numai după ce se îndepărta, își aducea aminte ce cuvîntări frumoase ar fi putut să țină — Beethoven rostește în fața sălilor pline, în auzul tuturor, cuvinte disprețuitoare sau ofensatoare, exprimînd atitudinea sa față de acești oameni." (Romain Rolland)

Bogații protectori aristocrați ai lui Beethoven s-au gîndit prea puțin să-i ușureze cît de cît viața. Este adevărat că unii mecenați au încercat să-i asigure o situație, dar încercările lor s-au dovedit infructuoase. Astfel, de la 1 ianuarie 1807 teatrele imperiale și Teatrul Vienez au fost puse sub conducerea unui comitet compus din reprezentanții nobilimii. În acest colegiu intrau Lobkowitz, Schwarzenberg, Eszterházy, Palfy, Sicci și alții. Acest organ de conducere care l-a înlocuit pe Braun, a încurcat și mai mult lucrurile. Nereușind cîtuși de puțin să reducă deficitul permanent, se văzu curînd nevoit să cedeze locul unui nou director,

---

[1] Romain Rolland comentează astfel această întîmplare: „Scena a fost cu mult mai furtunoasă decît se spune; dar prietenii lui Beethoven au încercat să mușamalizeze incidentul. Iată ce se constată dintr-o scrisoare intimă a lui Ries către Wegeler la 28.XII.1837, aflată în arhiva familiei Wegeler: „Dacă nu intervenea contele Oppersdorf și alte cîteva persoane, cazul ar fi degenerat într-o încăierare de rînd, deoarece Beethoven pusese mîna pe un scaun și era gata să-l lovească pe prințul Lichnowsky drept în cap atunci cînd acesta sparse ușile camerei unde se închisese. Din fericire, Oppersdorf se aruncă între ei..."

anume Hartl, un organizator excelent (1808). Timpul scurt cît colegiul princiar era «la putere», a oferit lui Beethoven prilejul, după o sugestie a lui Lobkowitz, să se adreseze direcției cu propunerea de a fi angajat în calitate de compozitor permanent al teatrelor imperiale. Într-o petiție lungă, pe care a depus-o la direcție în ianuarie 1807, Beethoven solicită să i se asigure un contract permanent. Ar fi dorit să primească două mii patru sute florini pe an, fără a socoti beneficiul de la fiecare a treia reprezentație a noilor sale opere. În afară de aceasta, cerea să i se pună la dispoziție sala teatrului pentru «academiile» anuale proprii, obligîndu-se în schimb să compună în fiecare an cîte o operă și să pună gratuit la dipoziția direcției un număr oarecare de lucrări mai mici.

Prinții, nu numai că n-au acceptat propunerile lui Beethoven, dar nici n-au găsit măcar de cuviință să-i răspundă la scrisoare. După această întîmplare, Beethoven începu să denumească direcția „canalia princiară". Unii dintre membrii din comitet, de exemplu Lobkowitz, îl prețuiau în mod sincer pe Beethoven. Dar ei n-au insistat destul ca să convingă pe ceilalți directori de faptul că, compozitorul surd și nesociabil, putea totuși foarte bine să îndeplinească obligațiile sale față de teatru.

Pe de altă parte, dacă propunerea lui Beethoven ar fi fost acceptată, patrimoniul creator al compozitorului probabil că ar fi fost altul. Tot timpul a fost stăpînit de dorința de a scrie muzică de operă. Aceasta o dovedesc, înainte de toate, schițele la opera *Macbeth* de Shakespeare pe text de Collin, datînd din aceiași ani: în 1808—1809 au fost schițate uvertura și *Corul vrăjitoarelor*. În anul 1807, orientalistul Hammer-Purgstal a propus lui Beethoven libretul unui *Singspiel* indian în traducere proprie. Din scrisoarea lui Beethoven către Treitschke din 3 iulie 1811 aflăm că compozitorul a propus acestuia să prelucreze pentru operă melodrama franceză *Ruinile Babilonului*. În anul 1811 Beethoven scrie lui Breitkopf și Härtel: „Am cerut să mi se trimită de la Paris un libret, melodrame și comedii reușite etc. (aceasta întrucît nu pot avea încredere în nici unul dintre poeții localnici ca să scrie o operă originală)."

În anul 1815 Beethoven voia să scrie o operă pe libretul *Romulus și Remus* de Treitschke, dar subiectul a fost folosit de un alt compozitor. În același an Beethoven face schițe pentru o operă, pe un libret intitulat *Bacchus,* ce i se trimisese din

Kurlanda. Schițele păstrate sînt admirabile; ele ne arată că compozitorul își punea probleme cu totul noi pentru acele timpuri. Așa, de exemplu, introduce principiul *motivului conducător* (al leitmotivului); pretutindeni unde apare Bacchus, răsună motivul acestuia, schimbat într-o formă sau alta.

Dacă la acestea adăugăm faptul că Beethoven considera drept datoria sa artistică cea mai importantă să creeze muzica la opera *Faust* de Goethe, și dacă ținem seamă că pe la începutul deceniului al treilea al secolului XIX i s-a propus insistent libretul *Meluzinei* de Grillparzer, este limpede că numai cauze de ordin extern — adică permanenta nesiguranță materială — l-au împiedicat pe Beethoven să devină compozitor de operă. Interesul pasionat și indiscutabil față de muzica teatrală se vădește și în crearea multor lucrări pentru spectacolele de teatru (*Egmont* de Goethe — 1810, *Regele Stephan* și *Ruinile Athenei* de Kotzebue pentru teatrul din Pesta — 1812). Aproape toate uverturile lui Beethoven sînt scrise pentru a fi cîntate în teatru.

După ce «canalia princiară» i-a respins cererea începu să se gîndească tot mai mult să plece în alt oraș. În toamna anului 1808 i se propune funcția de capelmaistru la curtea lui Jerôme Bonaparte, regele Westfaliei. Imposibilitatea de a se aranja cum trebuie la Viena, repulsia față de acest oraș și onorariul însemnat ce i se promisese la Kassel (capitala Westfaliei) — șase sute de ducați aur pe an — l-au determinat să accepte. „În cele din urmă, mă văd silit, din cauza intrigilor, perfidiei și a tot felul de ticăloșii, să părăsesc unica patrie germană ce a mai rămas", scrie el lui Härtel.

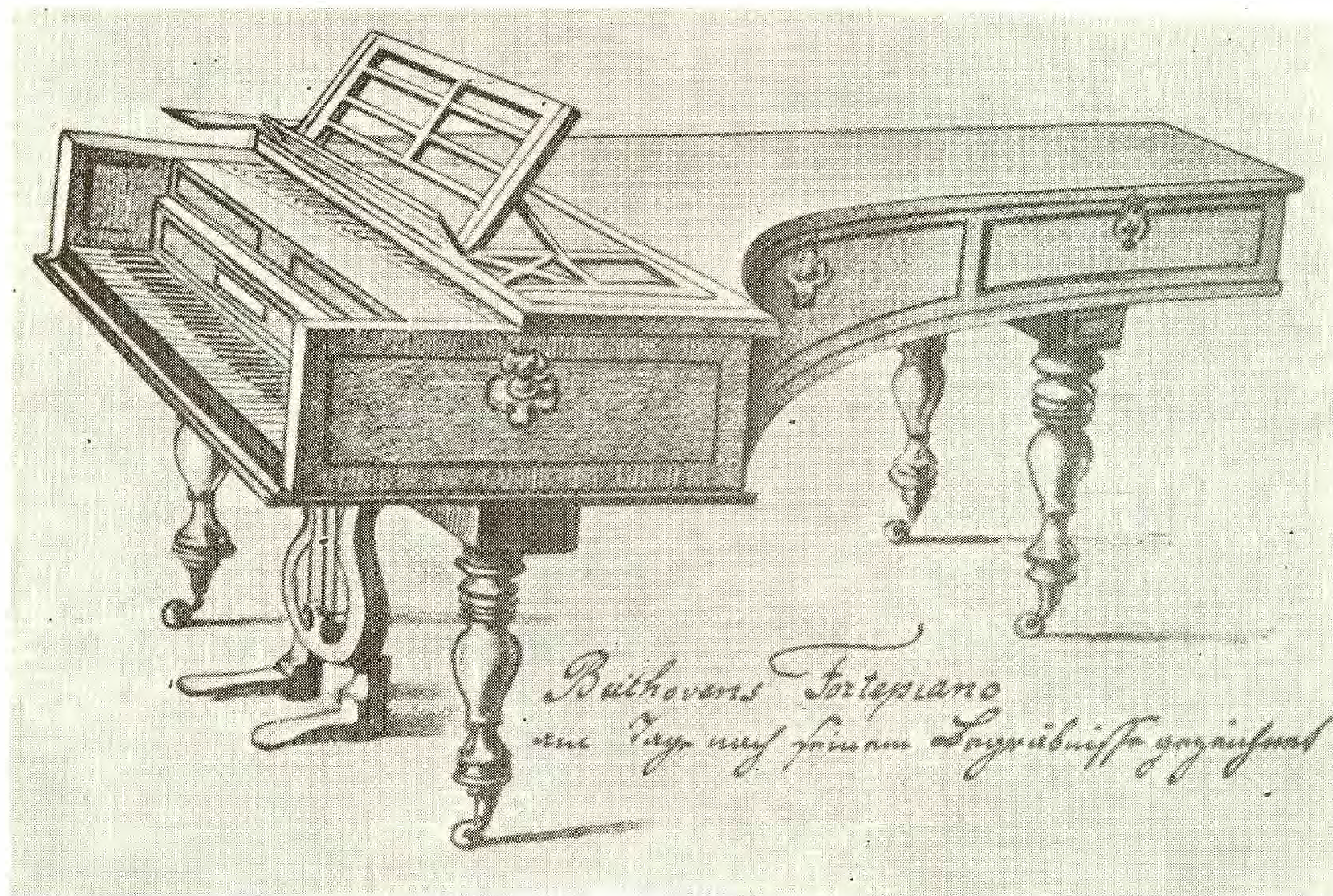
Cînd pericolul plecării lui Beethoven din Viena deveni real, prietenii compozitorului au dat alarma. Ei s-au temut să-l lase pe Beethoven să plece la Kassel bolnav și plin de griji, prevăzînd ciocnirile și complicațiile inevitabile ce aveau să se producă în relațiile compozitorului cu cercurile de la curte și orchestra de acolo. Gleichenstein, un prieten devotat al compozitorului, a întocmit un proiect, cu care Beethoven a fost de acord. Fondul proiectului consta în aceea că, mai mulți magnați austrieci trebuiau să-i asigure, în comun, o însemnată pensie viageră. Inițiativa reuși. Trei dintre persoanele suspuse — arhiducele Rudolf, contele Kinsky și prințul Lobkowitz — au subscris la 1 martie 1809 un «decret» comun, potrivit căruia se obligau să-i plătească lui Beethoven o pensie de patru mii florini

pe an. Compozitorului i se dădea aprobarea să întreprindă turnee; el se obliga numai să rămînă pe teritoriul Austriei. Dacă ar fi fost numit capelmaistru la palat, pensia s-ar fi micșorat în mod corespunzător. Între semnatarii «decretului», suma a fost împărțită astfel: arhiducele Rudolf — o mie cinci sute florini anual, Lobkowitz — șapte sute, iar Kinski — o mie opt sute florini.

Chiar de la început, pensia se achita foarte neregulat. Numai arhiducele Rudolf își plătea partea la termenul fixat. Kinsky, chemat în armată în anul semnării «decretului», uită în mod sistematic să-și dea cota. În legătură cu aceasta, Beethoven s-a exprimat odată: „Nu există caractere mai josnice, decît acelea ale magnaților noștri." Dar lovitura de grație i-a fost dată prin «patenta financiară» nefastă a guvernului austriac din anul 1811, prin care se micșora valoarea reală a guldenului de argint. Din momentul apariției «patentei» cuantumul pensiei se micșoră la 1613 guldeni. Compozitorul reuși să capete banii ce i se cuveneau la valoarea nominală a unor «obligațiuni de plată» speciale, cotate la paritate cu valuta în argint. Rudolf a fost de acord să plătească, din anul 1812, partea lui în valută reală. Cel de-al treilea mecena — Lobkowitz încetă, în genere din septembrie 1811 să mai plătească ceva, deoarece ducînd o viață de risipă, întreaga avere i-a fost sechestrată de creditori, iar prințul ușuratic se văzu silit să părăsească Viena. În completarea nenorocirilor, în toamna anului 1811 Kinsky căzu de pe cal și se lovi de moarte. Moștenitorii acestuia au refuzat să mai plătească pensia. Au început lungi tratative în care Beethoven a fost foarte insistent. El a făcut prin juriști tot felul de demersuri și intenționa chiar să ceară trimiterea în judecată a văduvei lui Kinsky și a prințului falimentar «Fițli-puțli» (poreclă de dispreț ce i se dăduse lui Lobkowitz). Abia în anul 1815 problema s-a rezolvat printr-un compromis. Beethoven primi pentru cîțiva ani dintr-odată o mare sumă de bani, dar cuantumul pensiei se redusese considerabil. De altfel, ulterior a fost plătită prompt. Ciorovăielile mărunte în legătură cu această chestiune i-au adus lui Beethoven o sumedenie de necazuri. Față de mecenații săi a fost necruțător. Într-o scrisoare adresată lui Brunswick, compozitorul scria: „Decret nefast și ademenitor ca un cîntec de sirenă! Trebuia, întocmai ca Ulisse, să-mi astup urechile cu ceară, să rămîn neclintit și să nu semnez."



Beethoven
(desen de Klöber, 1818)



Pianul lui Beethoven

Așadar, în primii ani, cît timp «decretul» a fost în vigoare, Beethoven dispunea permanent de o sumă de bani. În afară de aceasta, el încasa și drepturi de autor. Tratativele cu editorii cereau ca și înainte o corespondență vastă. Serviciile fratelui său Karl le folosea din ce în ce mai puțin. Raporturile dintre ei se înrăutățiră tot mai mult, mai ales după ce Karl se căsători cu Johanna Reiss, o fată pe care Beethoven nu o putea suferi. Parcă presimțea ce luptă îndelungată și anevoioasă avea să ducă cu «crăiasa nopții», cum îi spunea dînsul soției lui Karl. În anul 1806 ea născu un fiu căruia i se dădu numele de Karl și pe care compozitorul, în ultimii ani ai vieții, îl luă să-l crească.

Corespondența dintre anii 1806—1809 cu editorii arată cît de popular devenise numele lui Beethoven. În 1806 el a dus tratative cu firma Breitkopf și Härtel, ca să-i vîndă toate lucrările în exclusivitate pentru întreaga Germanie. Editorul scoțian Thomson continua să trateze cu compozitorul în privința lucrărilor pentru ansambluri instrumentale pe teme scoțiene, precum și în privința prelucrărilor și ritornelelor pe melodii scoțiene, din Walles și irlandeze. Lucrările pentru ansambluri n-au fost scrise niciodată, iar compunerea acompaniamentelor pentru cîntece a durat mulți ani. Beethoven începu cu melodiile irlandeze. Cît de mult îl aprecia Thomson pe Beethoven, se constată din următoarea prefață la volumul I de melodii irlandeze (Edimbourgh, 1814): „Printre compozitorii astăzi în viață, după cum este limpede pentru orice muzician fără idei preconcepute, unicul care ocupă un rol tot așa de însemnat ca și regretatul Haydn, este Beethoven. El unește geniul cel mai original și fantezia inventivă în cel mai înalt grad cu erudiția adîncă, cu gustul excepțional și cu dragostea plină de entuziasm față de arta sa. Lucrările lui, ca și lucrările celebrului său predecesor, sînt ascultate mereu și de fiecare dată oferă noi satisfacții. Un editor i-a cerut insistent să-i scrie ritornele și acompaniamente pentru melodii irlandeze... După ani întregi de așteptări și de decepții chinuitoare... după ce trei exemplare s-au pierdut pe drum, ritornelele și acompaniamentele au ajuns, în fine, în mîinile editorului."

În primăvara anului 1807 a sosit la Viena pianistul și compozitorul londonez Muzio Clementi. Fiind coproprietarul unei mari edituri din Londra, el a tratat direct cu Beethoven cumpărarea în exclusivitate pentru Anglia a tuturor lucrărilor noi ale compozitorului (concertul pentru vioară și concertul nr. 4 pentru pian, trei

cvartete opus 59, uvertura *Coriolan* și Simfonia IV). Din cauza relelor comunicații dintre Anglia și Viena, Beethoven a trebuit să aștepte onorariul de două sute lire sterline timp de doi ani întregi, adică pînă-n anul 1810.

Într-un cuvînt, tratativele cu editorii se desfășurau cu succes. Într-adevăr, banii soseau cu întîrziere, însă Clementi, nutrind sentimente de prietenie față de Beethoven, își zorea tot timpul asociatul de la Londra, care se pare că aștepta să primească mai întîi lucrările, ceea ce nu era de loc ușor, deoarece blocada continentală introdusă de Napoleon stînjenea legăturile poștale normale cu Anglia. În afară de aceasta, compozitorul își vindea lucrările lui Breitkopf, Artaria și Simrock, ceea ce de fapt îi aducea un venit destul de important.

Dar interveni un eveniment care îi demonstră lui Beethoven că veniturile lui nu înseamnă mare lucru. În primăvara anului 1809, Napoleon pornește din nou război cu Austria. În sus pe Dunăre se pun în mișcare trupe care se apropie de Viena. La începutul lunii mai familia imperială, împreună cu arhiducele Rudolf, fuge din capitală. De la 10 mai Viena este asediată. Generalii Lannes și Bertrand înconjoară capitala din toate părțile și bombardează orașul. Garnizoana, compusă din șaptesprezece mii de oameni, se predă. În ziua de 12 mai, pe la orele două și jumătate după amiază, Viena se găsea în mîinile francezilor.

În timpul canonadei, Beethoven se afla la fratele său Karl într-un beci și își ferea auzul zdruncinat, astupîndu-și urechile cu perne. Din oraș dispărură alimentele și moneta metalică, iar specula luă avînt. Invingătorii impuseseră populației să plătească o contribuție enormă. Prietenii compozitorului se împrăștiară aproape cu toții. Legătura cu lumea dinafară se rupsese. Ocupația franceză ținu două luni.

Cînd trupele lui Napoleon veniră pentru a doua oară, Beethoven nutrea ură împotriva ocupanților francezi. Într-o zi, aflîndu-se într-o cafenea, arătă pumnul unui ofițer francez și strigă: „Dacă aș fi fost general și m-aș fi priceput în probleme de strategie ca și la contrapunct, v-aș fi dat mult de lucru". Această stare de spirit antifranceză îl stăpînește pe Beethoven pînă la Congresul de la Viena. Nu trebuie să uităm că pe atunci întreaga Germanie progresistă era pregătită pentru mișcarea de eliberare începută. În luna octombrie se încheie pacea de la Viena care ratifică poziția umilitoare a Austriei. În noiembrie, Beethoven

scria: „După distrugeri sălbatice — o oarecare liniște; în urma unei neliniști de neînchipuit, am lucrat cîteva zile într-una — mai curînd pentru a muri, decît pentru nemurire! Nu mai aștept nimic bun de la acest veac: astăzi nu mai poți crede decît într-o întîmplare oarbă.“

Vara anului 1809 a fost grea pentru Beethoven: Fusese pentru prima oară silit să rămînă în orașul plin de praf și de zăduf, cu toate lipsurile, cu toate necazurile materiale și morale. Abia spre sfîrșitul verii reuși să plece înafară căpătînd din nou puteri de muncă.

În acești ani, concepția lui Beethoven despre lume ajunge la maturitate deplină. El a rămas cu totul străin de dogmele impuse de biserică. Considerîndu-se religios, înțelegea religia în spirit panteist. Religia oficială o dezaproba cu vehemență, împărtășind ideile «liber cugetătorilor».

Pentru el, dumnezeu exista ca idee poetică de alinare a durerilor omenești. Mai tîrziu, spunea lui Schindler: „Despre religie n-avem ce discuta, ea este un lucru închis în sinea lui însuși“.

Din punct de vedere al compozitorului, dumnezeu și natura erau unul și același lucru. De fapt, alte concepții față de ideea dumnezeirii n-a avut niciodată. Iată o însemnare a lui din anul 1815, făcută pe o filă de note:

„Kahlenberg 1815 sfîrșitul lui septembrie:

Atotputernice,
în pădure
mă simt blajin și fericit.
În pădure fiece
copac spune:
mulțumescu-ți ție.

O, doamne,
cîtă măreție este
într-o asemenea pădure!
Pe culmi e liniște,
ca să-i slujim lui.“

Aci, în fața noastră apare imaginea lui Beethoven-panteistul. Iată încă o filă scrisă cu creionul (1810?): „Decretul meu mă obligă să rămîn numai înăuntrul țării... aceasta o pot face în orice cătun. Acolo auzul meu nenorocit nu mă mai chinuiește. Parcă orice copac îmi spune: „Sfînt, sfînt...“

Pe atunci se fixează definitiv și afinitățile muzicale ale lui Beethoven. Mai presus de toți îi prețuia pe Händel, Johann-Sebastian Bach, Philip-Emmanuel Bach și Mozart (în special

Requiem-ul și ultimele patru opere). Avea adeseori expresii caustice la adresa lui Haydn, dar recunoștea marea valoare a fostului său profesor. Dintre compozitorii de muzică pentru teatru aprecia în mod deosebit pe Gluck, Cherubini și Méhul — maeștri ai tragediei muzicale burgheze. Subiectele legendare de operă nu-l atrăgeau. În scrisoarea adresată dramaturgului Collin, el declară: „...nu pot tăgădui că am idei preconcepute față de acest gen, care face ca simțurile și rațiunea să fie cuprinse atît de des de toropeală." *Vestala* de Spontini și *Sacagiul* de Cherubini erau socotite de Beethoven ca avînd cele mai bune librete.

Se precizează și gustul literar al lui Beethoven. În anul 1809 el roagă pe Breitkopf și Härtel să-i dăruiască culegerea operelor lui Goethe și Schiller: „Amîndoi acești poeți sînt preferații mei, ca Ossian și Homer". Goethe l-a scos din circulație pe «maiestosul» Klopstock. Știm pînă în ce grad Beethoven îl respecta pe Shakespeare. Tot atunci apare la el și o pasiune vremelnică pentru literatura hindusă și poezia persană.

Un mare interes prezintă descrierea de către contemporani a felului său de a cînta. El poseda a incomparabilă îndemînare și agilitate tehnică. Maniera lui de a sta la pian se deosebea prin distincție și calm. Tot calmă îi rămînea și fața. Degetele îi erau foarte puternice, nu prea lungi și cu vîrfurile late, deschizătura mîinii nu prea mare (abia lua decima). Pedala o întrebuința mult mai des de cum prevedeau notele. Unică în genul său era interpretarea lucrărilor de Händel și Gluck precum și a fugilor lui Bach. În ceea ce privește citirea *a prima vista,* nu avea rival.

Czerny descrie în ce fel de forme muzicale improviza compozitorul: „1. Sonată sau rondo. Dezvoltarea provoca uimire prin varietatea travaliului tematic. Dificultatea pasajelor de bravură întrecea tot ce a scris Beethoven. 2. Variațiuni libere, în spiritul finalului fanteziei corale sau al finalului Simfoniei IX. 3. Potpuriuri în genul fanteziei opus 77." Pe orice temă putea să facă improvizațiile cele mai bogate.

Pianele slabe și imperfecte n-au putut servi la transmiterea giganticelor idei ale lui Beethoven. Intrînd în legătură cu fabricantul de piane Streicher, el a contribuit la perfecționarea instrumentelor. În anul 1809, Reichardt scria: „Streicher a renunțat la moliciunea, la flexibilitatea excesiv de mare și la mecanica specifică pianelor vieneze; potrivit sfatului și dorinței lui Beethoven, el a dat instrumentului o mai mare rezistență, elasticitate,

pentru ca virtuozul cu maniera lui puternică de a cînta, să interpreteze o melodie în mod coherent, întrebuințînd un tușeu fin."

În anii maturității, Beethoven nu cînta destul de curat, uneori chiar neprecis, — ceea ce se explică prin înaintarea surzeniei. În timp ce cînta la vioară, distona mult, iar cînd dirija, adeseori deruta orchestra și nu auzea sunetele slabe. Cunoscutul compozitor și violonist Ludwig Spohr, a cîntat în anul 1813 sub conducerea lui. Iată cum îl descrie el pe Beethoven la pupitru:

„Beethoven s-a obișnuit să indice orchestrei semnele de expresie prin tot felul de mișcări stranii ale corpului. La sunetele slabe el se apleca cu atît mai mult, cu cît mai slabă era sonoritatea pe care o dorea. La crescendo, se ridica treptat, iar la pasajele puternice, sălta în sus. Uneori, fără să-și dea seama, răcnea, ca să obțină intensificarea sonorității. La repetiție se încurcă din cauza surzeniei și o luă înainte cu zece-douăsprezece măsuri. La locul pe care-l crede necesar, indică «tare»; orchestra, care cînta după note, continuă să interpreteze «încet». Atunci Beethoven privi speriat și mirat la orchestră . . . și nu se simți bine decît după ce reuși în cele din urmă să audă sonoritatea puternică pe care o aștepta."

Odată cu piederea completă a auzului, Beethoven ca dirijor, îți inspira o milă profundă. Nici un prieten nu se încumeta să-i spună că ar trebui să nu mai apară în public și mulți erau sguduiți pînă la lacrimi, urmărindu-l cum dirija orchestra, — sau, mai bine zis, cum nu o dirija.

Dar să ne întoarcem la anii cînd arta interpretativă a lui Beethoven a ajuns la o deplină înflorire. Concertele lui de pian continuau să provoace furtuni de aplauze. În anul 1805 a sosit la Viena, venind de la Paris, elevul preferat al lui Haydn, compozitorul Ignatz Pleyel. Auzind în salonul lui Lobkowitz o improvizație a lui Beethoven, Pleyel, om în vîrstă, i-a sărutat acestuia mîna. După cum mărturisește Ries, improvizațiile lui Beethoven erau cele mai minunate lucruri ce puteau fi ascultate. Lui Beethoven nu-i plăcea să-și interpreteze lucrările terminate, ci prefera să improvizeze. El manifesta întotdeauna un interes enorm față de cultura muzicală a trecutului și prezentului, folosindu-se din plin de biblioteca vastă a arhiducelui Rudolf și ascultînd și interpretînd după posibilități toate lucrările muzicale noi. Dorința lui de a cunoaște nu se limita cîtuși de puțin la muzică. În anul 1809 i-a scris lui Härtel: „Nu există lucrare care să fie pentru

mine prea erudită; fără să am cea mai mică pretenție de erudiție în sensul propriu al cuvîntului, totuși încă din copilărie am căutat să înțeleg pe cei mai buni și mai înțelepți oameni din fiecare epocă. Rușine artistului care nu găsește că este dator să facă cel puțin ceea ce am făcut și eu.“ Necesitatea aceasta nobilă de a cunoaște constituie una din trăsăturile esențiale ale personalității marelui compozitor.

XIV

Simfonismul lui Beethoven

Beethoven este cel mai mare simfonist din istoria muzicii occidentale. Simfonismul lui Beethoven a devenit factorul expresiv principal al lumii ideilor sale.

Simfonismul este o metodă creatoare realistă, care stă în centrul artei muzicale din ultimele secole.

Simfonismul a crescut pe teren social, ceea ce o dovedesc, înainte de toate, acele mijloace de înrîurire muzicală, a căror activizare este determinată prin metoda simfonică.

Astfel, de exemplu, conținutul social al creației simfonice a lui Beethoven a stimulat dezvoltarea orchestrei simfonice, drept mijlocul cel mai puternic din muzica instrumentală în stare să realizeze comuniunea cu masele ascultătorilor. În epoca lui Beethoven, publicul democrat al concertelor abia se năștea. Marele compozitor-simfonist a anticipat în creația sa creșterea lui, întruchipînd ideile și imaginile sale muzicale în sonorități orchestrale autentic simfonice. Cuceririle muzicii orchestrale stau în strînsă legătură cu dezvoltarea simfonismului.

Rolul orchestrei simfonice în viața culturală a omenirii de azi poate fi explicat în întregime nu numai prin influența ideilor muzicale valoroase, exprimate prin mijloace orchestrale, dar și prin acel avînt moral evocat de către caracterul de masă al interpretării simfonice, întrucît la baza ei stă principiul colectiv, influența masei executanților asupra masei ascultătorilor. Există multe aspecte comune între un concert simfonic și un spectacol de teatru în stil mare.

Gogol scrie în *Însemnări din Petersburg* în anul 1836:

„Un concert mare este întotdeauna ceva grandios: patru sute de muzicanți! Este ceva măreț. Cînd armonia celor patru sute de

voci răsună sub bolțile ce se cutremură, atunci mi se pare că pînă și cel mai mărunt suflet de ascultător trebuie să tresalte de o emoție neobișnuită.“

Posibilitățile dinamice ale orchestrei sînt cu totul excepționale. Ne referim înainte de toate la forța fizică a sonorității — în această privință orchestra nu cunoaște rivali, iar ascultătorul percepe în primul rînd particularitatea aceasta.

Nu numai intensitatea foarte puternică caracterizează sonoritatea orchestrală. Acesteia îi sînt proprii într-un grad tot atît de mare și sunetele liniștite, abia perceptibile. Notația cu semnele ppppp la sfîrșitul expoziției primei părți a Simfoniei VI de Ceaikovski este întru totul realizabilă.

Gradațiile ample ale sonorității simfonice fac posibile atît contrastele zguduitoare, cît și creșterile și descreșterile grandioase.

Esențială este bogăția culorilor sonore ale orchestrei simfonice. Diferitele timbruri ale coardelor, ale instrumentelor de suflat de lemn și de alamă, coloritul specific al celor de percuție — toate acestea reprezintă o paletă sonoră inepuizabilă în ceea ce privește varietatea.

A. N. Serov vorbește cu admirație despre mijloacele de expresie ale orchestrei:

„Cîntului, vocii, nu îi rămîne în prezent decît aluzia: orchestra, cu propriile sale mijloace puternice va zugrăvi tot ce se petrece în sufletul omului, chiar de-ar fi vorba de revolta lui *Prometeu* al lui Eschil. Pe de altă parte, ea este în stare să se coboare dintr-odată pînă în împărăția microscopică și fină a zînei shakespeare-iene Mab, pînă la lacrima de pe genele unui copil, pînă la înfiorarea petalelor unui trandafir . . .“

Caracteristicile orchestrei simfonice, arătate mai sus, sînt suficiente pentru a defini muzica simfonică ca mijlocul de înrîurire cel mai puternic și mai bogat — prin posibilitățile sale variate — asupra maselor largi ale ascultătorilor.

În reprezentarea majorității oamenilor noțiunea de «simfonism» se identifică cu calitățile și însușirile muzicii orchestrale în genere: îmbinarea celor mai variate timbruri, puterea contrastelor maselor orchestrale și vigoarea sonorității lor — într-un cuvînt, tot ceea ce face ca orchestra să fie de-a lungul veacurilor un criteriu pentru strălucirea exterioară și pentru conflictele in-

terioare — arată legătura strînsă dintre simfonism și sonoritatea orchestrală. Totuși nu se poate ca, pe temeiul acesta, să atribuim celor două noțiuni identitate deplină.

Simfonismul și muzica simfonică (orchestrală) nu sînt unul și același lucru. Ne putem convinge ușor că nu orice lucrare, scrisă pentru orchestră simfonică, este simfonică prin esența ei; și, dimpotrivă, nu orice muzică ce conține germenul adevăratului simfonism este în mod obligator întruchipată în sonoritatea orchestrei.

Nu degeaba Schumann a dat minunatului său ciclu de variațiuni pentru pian denumirea de *Studii simfonice*. Titlul indică prezența principiului simfonismului în acest ciclu, cu toate că el a fost scris pentru pian solo, fără orchestră. Același principiu îl observăm și în multe lucrări pentru pian ale lui Beethoven, de exemplu în sonata *Appassionata* op. 57, în variațiunile op. 35 și într-o serie de alte compoziții de muzică de cameră. La drept vorbind, simfonismul, ca principiu, există în majoritatea lucrărilor marelui compozitor german, oricărui gen ar aparține ele.

În muzica rusă, un model de simfonism în literatura pianului îl reprezintă *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski. Cu mijloacele ansamblului de cameră, Ceaikovski aproape a atins culmile simfonismului; este suficient să ne gîndim la cvartetul al treilea și la trio-ul *În memoria unui mare artist*.

Începînd cu *Ivan Susanin* de Glinka, simfonismul a pătruns în domeniul operei clasice ruse și s-a afirmat acolo cu tărie.

Așadar, noțiunea de simfonism cuprinde un cerc larg de fenomene, care depășesc limitele muzicii orchestrale propriu-zise.

Deci, ce numim noi simfonism? În această noțiune se reliefează o trăsătură psihologică comună: concentrarea profundă asupra unei mari idei vitale.

Analiza lucrărilor simfonice ale lui Glinka, Bach, Ceaikovski, Beethoven, Borodin, duce la concluzia că trăsăturile esențiale ale simfonismului sînt creșterea progresivă și dezvoltarea dialectică a imaginilor muzicale, care se îmbină organic cu plenitudinea psihologică.

Dacă domeniul simfonismului nu se poate limita exclusiv la muzica orchestrală, nu se poate rupe complet nici de aparatul interpretativ, care corespunde cel mai mult problemelor simfonismului — orchestra. În limitele genurilor orchestrale punctul

culminant al dezvoltării l-a atins simfonia, apărută la începutul secolului XVIII și supusă în decursul a două veacuri unor ample schimbări păstrînd, totuși, la baza ei aceeași formă muzicală trainică.

Nu ne vom opri aci la legile formei de sonată. Vom aminti numai că această formă stă la baza celor două mari grupuri de lucrări muzicale — sonatele și simfoniile. S-a creat situația potrivit căreia sonata a obținut o însemnătate dominantă între formele muzicii de cameră, iar simfonia și-a dobîndit calitățile care o fac să fie culmea genului orchestral și, în același timp, exponenta supremă a muzicii instrumentale în genere. Nu în zadar simfonia a dat denumirea sa simfonismului, ca moment concentrat al unor imagini și noțiuni cu caracterul cel mai general.

Deși, după cum am mai spus, sonata și simfonia au o foarte strînsă afinitate de formă, fapt care a contribuit la răspîndirea largă a punctului de vedere că simfonia este o sonată scrisă pentru orchestră, aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că ambele forme sînt identice. În perioada înfloririi sale istorice, simfonia și-a urmat calea ei proprie, fără să sufere vreo înrîurire cît de cît însemnată din partea numeroaselor sonate de cameră pentru diferite formații instrumentale. În schimb, o influență foarte puternică s-a produs în sens invers, din partea simfoniei asupra sonatei, fapt pe care-l demonstrează creația lui Beethoven.

În deceniul al treilea din secolul nostru s-au auzit voci afirmînd că forma de sonată duce la mecanizarea procesului de creație. Acestor afirmații li se opune întreaga practică muzicală desfășurată de-a lungul a două sute de ani de existență a simfoniei. Tot felul de încercări făcute pentru a demonstra «caracterul dialectic superior» al altor forme, ca de pildă fuga, au dat în mod vădit greș. Forma de sonată a fost atît de mult apreciată de către cei mai mari simfoniști — Beethoven și Ceaikovski — încît aceștia nici n-au încercat să-i substituie o formă nouă, superior organizată. Și în zilele noastre ciclul simfonic de sonată își demonstrează viabilitatea nu în calitate de schemă rațională comodă, ci păstrîndu-și semnificația sa dramatică ca de pildă în lucrările: Simfonia V de Șostakovici sau Simfonia XXVII de Miaskovski.

Marii simfoniști ai trecutului, în frunte cu Beethoven și Ceaikovski, precum și creatorii reprezentativi ai simfoniilor contemporane, au privit și privesc această formă nu ca ceva definitiv stabilit, ci ca punct de plecare în lupta pentru un cuvînt nou în muzică.

O cotitură bruscă și hotărîtoare în istoria simfonismului universal s-a produs în epoca revoluțiilor burgheze din secolul XVIII. Pentru a da o apreciere mai justă importanței pe care o prezintă această cotitură, să comparăm simfonismul revoluționar al lui Beethoven cu creația marelui său compatriot și înaintaș, reprezentantul burgheziei protestante germane din prima jumătate a secolului XVIII — Johann-Sebastian Bach.

Epoca lui Johann-Sebastian Bach și a lui Händel a cunoscut simfonismul ca pe o forță activă de înrîurire muzicală. La Bach, în principalele lui lucrări — *Pasiunile* și *Missa în si minor,* în cantatele lui, în compozițiile pentru orgă și, în sfîrșit, în cele pentru orchestră — domnește peste tot o amplă dezvoltare epică. Poporul este prezent în majoritatea imaginilor din compozițiile lui Bach. Glasul lui se aude în toate intonațiile ce jubilează și suspină, fiind închinate cerului și pămîntului.

Genul oratoriu-cantată al muzicii religioase a crescut la Bach din materialul cîntecului popular. Baza muzicii lui Bach este coralul protestant. El a sintetizat în creația sa muzica corală a cîtorva secole. Aceasta nu se sprijină pe citate, luate de-a gata din culegeri, ci este procesul unei dezvoltări vii a muzicii populare. Caracterul cultic al muzicii lui Bach, pietismul ei, este numai o formă mistificată, care nu poate întuneca conținutul ei uman cel mai adînc.

Să examinăm unele trăsături ale simfonismului lui Bach. Există multe caracteristici ale acestui fenomen, dar nu ne vom opri decît asupra celor principale, printre acestea, în primul rînd, coherența neobișnuită a muzicii lui Bach. Parcă ar fi niște fluvii sonore, care-și poartă lin și maiestos valurile înspre ocean. Fluiditatea acestor «torente simfonice», dacă ne putem exprima astfel. imprimă o măreție autentică imaginii predominante în muzica lui Bach — imaginea poporului muncitor. Drept exemplu pentru o asemenea muzică poate fi primul număr din *Pasiunea după Ioan,* cu punctele de orgă caracteristice, cu conducerea strînsă a voci-

lor, cu un *legato* continuu la vocile intermediare și cu «suspine» la cele superioare:



Coerența aceasta, care își atinge punctul culminant în forma de fugă, atît de îndrăgită de Bach și contemporanii săi, formează o unitate indisolubilă și continuă a mișcării, a dezvoltării — calitate fără de care nu se poate concepe lumea imaginilor lui Bach.

Exemplele caracteristice ale acestor trăsături le găsim în numeroasele modele ale creației sale. Amintim preludiul de coral în *sol* major. Întregul preludiu este străbătut de două elemente. Unul din ele este melodia coralului *Bucurați-vă,* de origine populară. Ea se îmbină cu acompaniamentul fluid și continuu a două voci, superioară și intermediară, față de coralul cîntat de vocea gravă. Ambele voci acompaniatoare învăluie coralul, se contopesc cu acesta, și nicăieri nu formează împreună cu el

un contrast vădit. Întregul complex de voci al acestui preludiu de coral pentru orgă formează un impetuos curent care crește în concordanță cu sonoritățile reale.









Această sintetizare superioară a imaginilor muzicale la Bach, această continuitate a liniilor de dezvoltare creează impresia de epic-maiestos ce predomină simfonismul său.

În epoca revoluțiilor burgheze din secolul XVIII, cînd pe arena istoriei a apărut Beethoven, au luat naștere cîntece, care reprezintă nu numai expresia unei idei populare, ci și un apel direct la acțiune. O asemenea chemare a răsunat în anul 1792 în melodia înflăcărată a *Marseliezei* franceze. După cum am mai arătat, melodia ei solemnă, ritmul ei clar și puternic se înrudesc cu multe teme autentic populare ale simfoniilor și sonatelor beethoveniene.

Noul imn revoluționar al secolului XVIII — *Marselieza*, ca și coralul protestant *Ein' feste Burg ist unser Gott* (denumit de Engels «*Marselieza* secolului XVI»), sînt monumente muzicale populare remarcabile a două epoci îndepărtate una de alta. Ceea ce s-a reflectat în ele și-a găsit o dezvoltare largă în creația unor compozitori geniali ai acelor vremuri, ca Bach și Beethoven.

Principiile noi ale artei lui Beethoven au dat viață noilor trăsături ale simfonismului său. Pe primul plan apare la Beethoven principiul eroic; voința neînfrîntă în lupta împotriva răului social de orice formă înfrumusețează creația beethoveniană de la primii pași.

În fața lui Beethoven, ca om de creație, s-a pus o dublă problemă: nu numai să reflecte în lucrările lui lupta împotriva orînduirii feudale putrede pînă în măduva oaselor, dar și să opună intereselor limitate ale burgheziei — clasa nouă care cucerește puterea — idealurile înalte ale umanității și ale adevăratei libertăți individuale. Acesta este conținutul simfonismului lui Beethoven, a cărui trăsătură principală o constituie conflictul adînc, ce caracterizează dialectica gîndirii muzicale a compozitorului. Dar trăsătura aceasta a muzicii lui Beethoven încă nu ne dă o reprezentare deplină a ei: alături de conflict, criteriul aproape suprem al simfonismului beethovenian îl formează tendința puternică spre unitate, care, îmbinată cu conflictul, este tocmai aceea care dezvăluie plenitudinea metodei sale creatoare.

La baza sintezei acestor două trăsături caracteristice — conflictul și unitatea — stă un fenomen care, în simfonismul lui Beethoven, joacă un rol primordial. Acesta constă în principiul

eroic al întregii creații beethoveniene, în faptul că totul în creația lui apare într-o atmosferă revoluționar-democratică. Chiar într-una din sonatele timpurii, scrise la vîrsta de 12 ani, Beethoven a anticipat emoțiile eroice care și-au găsit o expresie deplină după 14 ani în Sonata *Patetică,* cu graiul său muzical sacadat, cu elementele sale contrastante din partea întîi, cu lirica sublimă de factură eroică în *Adagio* și cu rondo-ul popular al finalului. În realitate, cele trei părți ale Sonatei *Patetice* sînt deopotrivă de eroice. Mai mult, spiritul eroic străbate întreaga creație de muzică pentru pian a tînărului Beethoven.

Romain Rolland a dat o caracterizare strălucită creației timpurii a lui Beethoven, în ceea ce privește sonatele: „Abia reușește să deschidă gura, în op. 2 nr. 1, unde încă folosește cuvinte și fraze ce au fost auzite, și iată că o intonație dură, stridentă, sacadată își pune pecetea pe formulele împrumutate ale limbajului. Caracterul eroic al gîndirii se manifestă de la sine fără să-și dea seama. El izvorăște nu numai din îndrăzneala temperamentului, dar și din luciditatea conștiinței care hotărăște și taie fără cruțare. Cîteodată, desenul este dur; linia nu mai are acea mlădiere felină, caracteristică lui Mozart și imitatorilor lui; dreaptă și trasată de o mînă sigură, ea reprezintă drumul cel mai scurt și larg de la o idee la alta — marile drumuri ale spiritului."

Așadar, simfonismul lui Beethoven s-a manifestat încă de la primii săi pași în lucrările sale de muzică de cameră. Romain Rolland, referindu-se la cele povestite de Moscheles, arată că, în ceea ce privește Sonata *Patetică* „pasiunile pentru și contra-se dezlănțuiseră, ca și cum ar fi fost vorba de o operă". Ideile muzicii de cameră izbucnesc cu forțele simfonismului, și de aci începe ascensiunea spre culmea creației mature beethoveniene.

Simfonismul lui Beethoven triumfă în muzica de cameră de-a lungul întregii sale munci creatoare, chiar și atunci cînd apar în ea trăsăturile tragice. Caracterul ferm al protestului, spiritul de luptă și victorie, care constituie însăși esența simfonismului lui Beethoven, a fost provocat nu numai de realitatea înconjurătoare a compozitorului, cu toate trăsăturile respingătoare ale orînduirii feudale. Un obstacol destul de mare în lupta cu rutina a fost de asemenea ideologia intelectualității germane. Idealismul clasic german, ale cărui principii au fost inoculate lui Beethoven încă din fragedă tinerețe atît la universitatea din

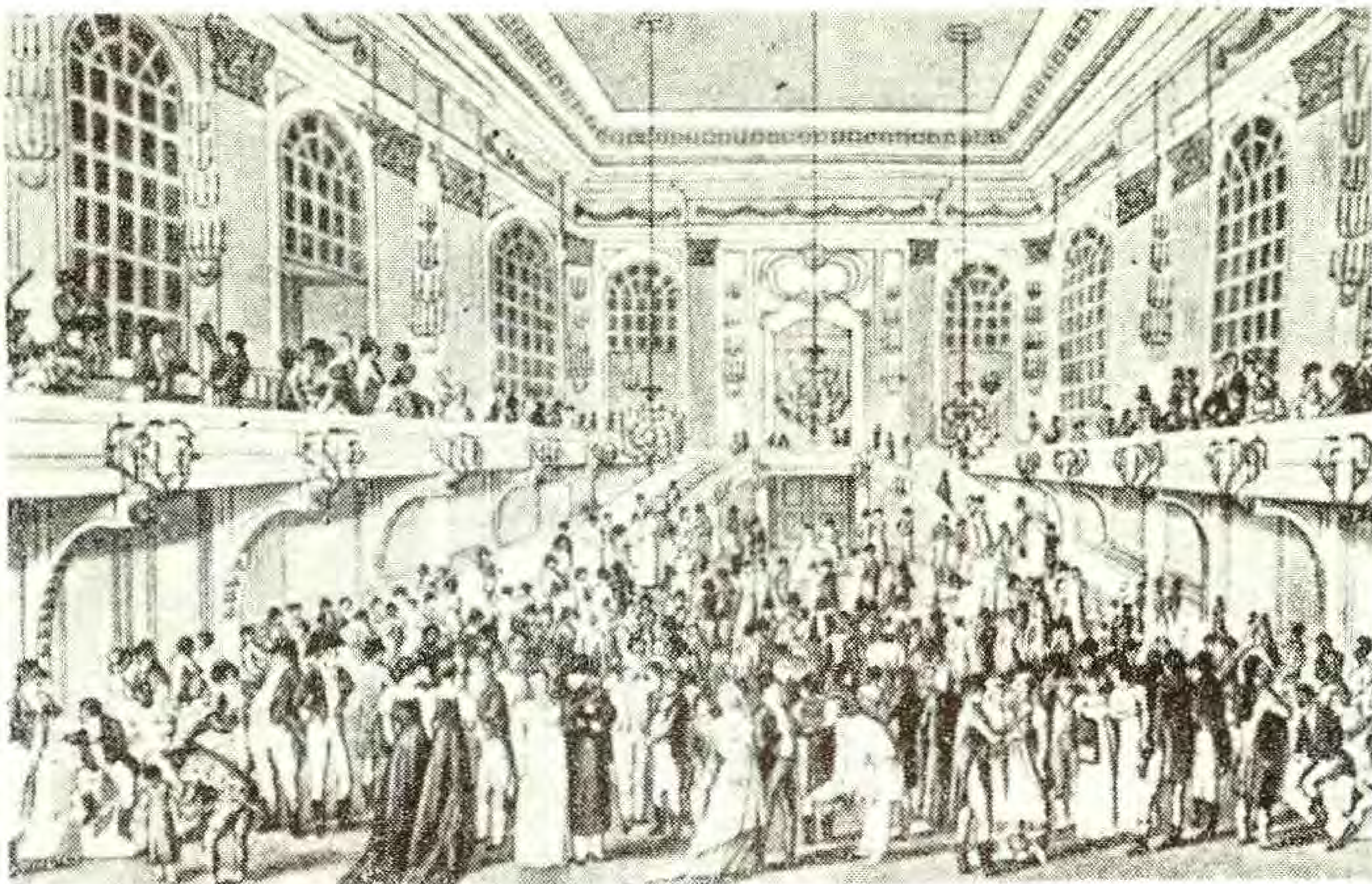
Bonn cît și în casa familiei Breuning, purta în sine contradicții de nerezolvat, ce puteau să se resfrîngă negativ asupra conștiinței creatoare a artistului, dacă acesta n-ar fi posedat însușirile unui luptător care nu se încovoaie nici în fața acestor obstacole.

Dar problema nu rezidă numai în natura titanică a lui Beethoven: el n-a fost erou de unul singur, ci s-a sprijinit întotdeauna pe popor. Caracterul popular și l-a însușit la începutul drumului său creator ca și în anii tinereții, cînd a fost martorul ocular al răscoalelor țărănești de pe valea Rhinului. Spiritul popular l-a călăuzit de-a lungul întregii dezvoltări a creației sale; el l-a ajutat să găsească ieșirea din impasul contradicțiilor idealiste, să iasă biruitor din luptă și să atingă în artă o concepție unitară.

Caracterul popular al creației beethoveniene este strîns legat de noțiunea eroismului. La Beethoven, poporul nu este lipsit de personalitate: năzuințele și speranțele, bucuriile și suferințele sale sînt întruchipate în imaginea personalității eroice.

Cercetătorii burghezi repetă cu încăpățînare că tematica muzicală a lui Beethoven nu este populară. Chiar și un cercetător atît de înaintat al lui Beethoven ca Romain Rolland, în această privință a fost mulți ani sub influența folcloriștilor burghezi. Cu puțin înainte de sfîrșitul vieții sale, Romain Rolland și-a recunoscut eroarea în cartea închinată Simfoniei IX (1943): „Datorită încrederii în cunoscători ai istoriei cîntecului ca Friedländer, am acceptat oarecum cu credulitate părerea că Beethoven avea o individualitate prea reliefată ca să se ocupe de compunerea unor lucrări pe teme populare în spiritul vremurilor pe care le trăim astăzi (cum s-a întîmplat mai cu seamă la sfîrșitul secolului trecut). În realitate, substanța unor melodii populare foarte diferite (de pe valea Rhinului, din Austria de jos, ruse, croate, scoțiene, irlandeze) se resimte în numeroasele sale compoziții (instrumentale) scrise în special în perioada din urmă a creației (cvartetul op. 59, trio op. 70, op. 97, sonata *Aurora* op. 53, Simfoniile VII și IX ș. a. m. d.)."

După părerea noastră, principiul popular străbate întreaga creație a lui Beethoven, intensificîndu-se în perioadele de mai tîrziu. Ne referim la esența intonațională a artei populare, și nu la reproducerea întocmai a cutărei sau cutărei teme populare.



Sala Redutei din Viena



Palatul lui Razumovski din Viena



Beethoven
(Portret de Stieler, 1819—1820)

În dramele simfonice ale lui Beethoven se reliefează clar sensul celor două principii în folosirea melodiei populare. La baza caracteristicelor muzicale ale personajului principal — personalitatea eroică — nu stau de obicei melodiile populare reproduse literal, ci temele beethoveniene făurite din ele, laconice, năvalnice, pline de o voință de neînvins și de energie revoluționară. Investirea lor cu un nou sens, care a făcut ca intonațiile populare, sedimentate secole de-a rîndul, să răsune în chip nou, a împiedicat pe învățații burghezi să recunoască originea adevărată a melodiilor beethoveniene.

O reproducere literală a melodiilor populare se întîlnește la Beethoven rareori, în schimb prin aceasta se fac mai vizibile scopurile artistice în care sînt folosite aceste melodii. Rolul lor în finalul *Eroicei* și în cel al Simfoniei VII, precum și al Sonatei *Aurora* 53, este evident. Ele constituie elementul esențial în tablourile care redau marea bucurie a poporului. Acest element subliniază și mai mult că eroul este un reprezentant al poporului, cu care împarte sărbătoarea victoriei lui. În finalul Simfoniei IX Beethoven a folosit genul atît de răspîndit al corului de mase în melodia *Odei Bucuriei*. Prin aceasta, el a confirmat de asemenea caracterul popular general al ideii eroice din ultima lui simfonie.

Trebuie să relevăm încă un simptom al simfonismului beethovenian — gravitarea înspre programatism, exprimată în formele cele mai variate: de la singurul cuvînt al unui titlu ce caracterizează o întreagă simfonie (*Eroica*) pînă la compozițiile cu program în sensul adevărat al acestui cuvînt (*Egmont, Coriolan* etc.). Faptul semnificativ că multe lucrări instrumentale neprogramatice ale lui Beethoven au provocat și continuă să provoace la ascultători o dorință nestăvilită de a le interpreta ca fiind lucrări cu subiect (de exemplu, Sonata *Lunii, Aurora, Appassionata*), exprimă aceeași năzuință realistă a compozitorului spre o expresivitate extremă, spre claritate și eficiență în transmiterea ideilor sale creatoare. Claritatea și eficiența imaginilor muzicale în aceste compoziții sînt așa de mari, încît le denumim drame simfonice. Nu degeaba a scris Bielinski lui M. Bakunin în anul 1837 că: „Un pasaj dintr-o sonată a lui Beethoven a produs asupra mea aceeași puternică impresie, ca și multe pasaje interpretate de Mocialov în rolul

lui Hamlet." Compozitorul ușurează înțelegerea lor atît printr-o mare concentrare a acțiunii, cît și prin accesibilitatea melodiilor ușor de reținut și, în sfîrșit, prin folosirea pe scară largă a caracteristicilor genurilor (ne referim, de exemplu, la ritmul de dans din coda finalului Sonatei *Appassionata,* la *Marșul Funebru* din sonata op. 26).

Acest aspect profund democratic al simfonismului beethovenian indică, în mod pregnant, originea sa socială.

Înainte de moarte, Beethoven a fost îngrijorat de faptul că conținutul multora dintre compozițiile sale instrumentale va rămîne nelămurit. Schindler scrie: „Presimțindu-și sfîrșitul apropiat, el și-a exprimat dorința să-i public intențiile cu privire la simfoniile și compozițiile pentru pian."

În cea din urmă carte despre Beethoven, consacrată ultimelor zile ale compozitorului, Romain Rolland aduce însemnarea unei convorbiri pe această temă între Beethoven și Schindler; acesta din urmă a încercat să-l convingă pe compozitor de inutilitatea intenției. Romain Rolland rezumă discuția în felul următor: „Este cu desăvîrșire clar faptul că Beethoven a dat fiecăreia din lucrările sale o semnificație psihologică, chiar dramatică, pe deplin precisă și distinctă, și că el a dorit să o dezvăluie cu ajutorul titlurilor în cazul unei editări a operelor complete, cu toate că de cele mai multe ori nu există dorința de a se recunoaște acest lucru. În această privință el nu a fost de acord cu cei mai devotați oameni din jurul lui, cu elevii săi."

Această tendință a lui Beethoven către realismul cel mai înalt al gîndirii muzicale și-a pus, fără îndoială, pecetea pe însuși procesul de creație al compozitorului. Faptul este confirmat între altele și de observațiile făcute de contemporani. Iată una din ele:

Braun von Braunthal reproduce o discuție cu Schubert avută într-un birt, unde se găsea atunci și Beethoven: „... Din cînd in cind el scotea dintr-un buzunar lateral un alt caiet mai mare și scria în el cu ochii pe jumătate deschiși. Ce tot o fi scriind acolo? — am întrebat eu... — Compune — a fost răspunsul. — Dar el scrie cuvinte, nu note. — Aceasta este maniera lui: în mod obișnuit își notează prin cuvinte dezvoltarea ideilor vreunei piese muzicale și pune între ele cel mult

doar cîteva note." După relatările lui Schlösser, Beethoven, între altele, spunea: „... cînd am conștiința clară a ceea ce vreau, ideea principală nu mă mai părăsește niciodată; ea se înalță, crește, și atunci văd și aud imaginea desăvîrșită în toată amploarea ei, stînd înaintea viziunii mele lăuntrice ca și cum ar avea o formă turnată definitiv."

XV

De la «a patra» la «a opta»

Orchestre simfonice au existat cu mult înainte de Beethoven. Dar el este acela care a dat orchestrei o putere, o suplețe și o diversitate necunoscute predecesorilor săi. Pe atunci orchestrele erau mult mai modeste ca efectiv, decît cele de azi. Totuși, Beethoven a știut să realizeze contraste atît de strălucite, de o sonoritate atît de pitorească și o forță atît de mare a maselor orchestrale, încît n-au fost întrecute nici de următoarea generație de compozitori.

Beethoven a introdus pentru prima oară în sfera imaginilor sale artistice elemente noi, de mase. Pentru prima oară la el au răsunat în muzică zgomotul străzilor și al piețelor, chemările la arme și strigătele scoase de mii de glasuri — într-un cuvînt, tot ceea ce a obținut dreptul de cetățenie în arta învăluită în suflul amenințător al revoluției. În muzica simfonică a lui Beethoven s-a întruchipat pentru întîia oară ideea «milioanelor». În lumina influenței sale imense asupra ascultătorilor, simfonismul lui Beethoven capătă o însemnătate tot mai adîncă. Simfonismul nu este numai o muzică orchestrală, ci și eroică, o muzică de mase. Imaginile ei sînt luate din popor, iar după aceea, fiind reînnoite, îmbogățite prin experiența istorică și prin geniul artistului, sînt redate tot poporului. Muzica simfonică a lui Beethoven a deschis drumuri largi în arta eroică progresistă de mase a secolului XIX.

După *Eroica,* în perioada anilor 1805—1809 au fost create alte trei simfonii — IV, V, VI, trei concerte — unul pentru vioară și două pentru pian (nr. 4 și nr. 5), *Fantezia* pentru cor op. 80 și uvertura *Coriolan.* Fiecare din aceste lucrări constituie o etapă importantă în creația simfonică a lui Beethoven.

iar toate la un loc — un pas înainte în domeniul dezvoltării simfonismului universal.

În raport cu perioada precedentă, centrul de greutate în creația lui Beethoven se deplasează în domeniul simfonic. Rolul lucrărilor pentru pian și pentru formații de cameră se micșorează în mod corespunzător. Astfel, de exemplu, în cursul primei perioade de opt ani (1795—1802) au fost scrise 19 sonate pentru pian, iar în cursul următorilor doisprezece ani (1803—1815), numai opt, inclusiv sonatele op. 53 și op. 57. Dar prin importanța lor, aceste sonate sînt la nivelul celei mai bune muzici simfonice create în acel timp.

Uvertura *Coriolan* op. 62, scrisă în anul 1807 și concepută ca introducere la tragedia lui Collin (1802) s-a bucurat de o mare popularitate. Executată pentru prima oară la Lichnowski, uvertura a plăcut atît de mult, încît Lobkowitz, făcînd parte din conducerea teatrului, a dat dispoziții ca spectacolul să fie reluat. Acesta a avut loc în primăvara anului 1807.

Astăzi piesa lui Collin este complet dată uitării, iar auditorul din zilele noastre va percepe uvertura ca pe un tablou simfonic independent, de tip tragico-eroic. Tema întîi, amenințătoare, sumbră și pasionată:



contrastează cu tema a doua larg cantabilă:



În cadrul dezvoltării tema principală se desface în elementele melodice componente. Foarte expresivă este coda uverturii. Rămășițele izolate, fără vlagă ale primei teme, întrerupte de

pauze, redau prăbuşirea chinuitoare a energiei de altădată a eroului:



Uvertura *Coriolan* este, potrivit ideii sale călăuzitoare, o compoziție eroică, dar nu victorioasă, zugrăvind tragedia unei conștiințe înfrînte. Totuși, asemenea deznodăminte apar foarte rar la Beethoven în lucrările sale eroice; în realitate ele nu sînt proprii caracterului eroic al compozitorului.

Fantezia pentru cor (1808) este una din lucrările cele mai originale ca formă ale lui Beethoven. A fost scrisă pentru pian, cor și orchestră. Solistul își începe partea fără a fi acompaniat de orchestră; această introducere are un caracter de improvizație (a fost scrisă din nou în anul 1809). Urmează apoi expunerea unei teme ușoare, fermecătoare, care anticipează tema bucuriei din finalul Simfoniei IX. Variațiunile pentru cor, orchestră și pian sînt compuse în culori proaspete și transparente. *Fantezia* pentru cor nu este numai originală ca formă, dar și una din lucrările cele mai calme, luminoase, ale compozitorului. Textul a fost scris după indicația lui Beethoven care a făcut muzica mai întîi, iar apoi s-a adresat unui poet al cărui nume n-a fost stabilit exact; este vorba sau de Kufner, sau de Treitschke. Conținutul textului în versuri este un elogiu adus artei. Compozitorul a permis editorilor să schimbe cuvintele în text acolo unde aceștia ar fi găsit de cuviință că este necesar, dar a insistat foarte mult să nu se atingă de un singur cuvînt — «putere». În aceasta s-a manifestat atitudinea caracteristică pentru Beethoven față de artă: arta lipsită de puterea influenței ideologice și estetice n-avea nici un sens pentru dînsul.

Unicul său concert (terminat) pentru vioară în *re* major, op. 61 (1806) se numără și astăzi printre cele mai bune lucrări de acest gen în arta muzicală universală. Îmbinarea marii simplități a temelor cu supleţea dezvoltării, a caracterului duios

cu adîncimea sentimentelor, a logicii severe cu marea libertate a formei, este într-adevăr genială. Beethoven a eliberat și mai mult tipul tradițional al concertului de elementele convenționale ale secolului XVIII, apropiind în realitate acest gen de simfonie și mărind prin aceasta exigențele față de executanți pe de o parte, și față de ascultători, sub raportul caracterului complex al receptivității, pe de alta [1]. Concertul pentru vioară al lui Beethoven trebuie socotit ca un monument de seamă al stilului clasic — simplu, clar, viguros și plin de optimism.

Ultimele două concerte pentru pian — nr. 4 în *sol* major, op. 58 (1805) și nr. 5 în *mi* bemol major, op. 73 (1809) reprezintă culmile acestui gen.

În concertul nr. 4 se manifestă o interpenetrare, fără precedent, a părții solistului și a orchestrei. Dintr-un instrument de acompaniament, orchestra devine egală ca putere de expresie cu partida pianului. La rîndul său pianul capătă funcțiuni orchestrale puternice. Pasajele sale devin deosebit de importante. Prin frumusețea ornamentelor sonore întotdeauna expresive, prin distincția temelor, desfășurate cu calm, în sfîrșit prin lipsa unor contraste bătătoare la ochi, partea întîi a concertului este o dezvoltare amplă, reținută, fără momente stridente.

Partea a doua — *Andante con moto* — este cea mai plină de contraste. Ea este construită în forma unui dialog între orchestră (numai coardele) și instrumentul solist. Accentele orchestrei sînt sumbre și neînduplecate:



[1] De aceea este caracteristică părerea exprimată în *Theater Zeitung* despre acest concert (23 decembrie 1806): „Părerea cunoscătorilor este că el nu-i lipsit de o anumită frumusețe, dar adesea dă dovadă de incoerență și obosește ușor pe ascultător prin repetările nesfîrșite ale unor pasaje comune". Chiar și aci este o «lipsă de coerență» !

Pianul răspunde printr-o implorare din ce în ce mai insistentă:



Începutul amenințător al orchestrei cedează treptat — pînă ce dispare complet. Suferința omenească se manifestă din ce în ce mai insistent. Cîntul plin de duioșie și sinceritate cuprinde toate registrele expresive ale orchestrei, apoi se stinge. Este foarte probabil că această muzică a fost scrisă sub influența operei *Orfeu* de Gluck, și prezintă dialogul cîntărețului mitic cu furiile turbate de mînie, care nu-l lasă să pătrundă în lumea subpămînteană, unde se chinuiește Euridice, iubita lui.

Partea a treia — *Rondo* — este o alternanță vie a unor ritmuri ușoare de dans, cu episoade pastorale. Caracterul său popular nu poate fi pus la îndoială.

Concertul nr. 5 nu este mai prejos, ca proporții și ca intensitate a ideii, de simfoniile beethoveniene. Aceasta o arată înainte de toate maniera nouă a folosirii orchestrei și a pianului solist; grupul alămurilor sună mult mai dens și mai compact, iar partea pentru pian denotă realmente un caracter simfonic [1]. Corelația dintre tema principală și cea secundară din partea întîi este plină de contraste, deși îi lipsește dramatismul. Energia luminoasă a temelor muzicale și sărbătoarea triumfului din finalul acestei lucrări, cu un autentic caracter spectacular, creează întotdeauna în sala de concert o dispoziție foarte bună, sărbătorească. Beethoven dovedește aici deplina sa inspirație și măiestrie simfonică.

---

[1] Concertul nr. 5 se apropie de concertul nr. 4 prin libertatea cu care este tratată forma. În concertul nr. 5 lipsesc, pentru prima oară în istoria acestui gen, cadențele tradiționale.

Melodia părții a doua, lente, din concertul nr. 5 este una din cele mai frumoase din moștenirea marelui compozitor:



În ultima sa carte despre Beethoven, scrisă în timpul ocupației hitleriste a Franței, Romain Rolland scria:

„Beethoven este aici — nu în urmă, ci înainte... În zilele de grea încercare el a fost întotdeauna lîngă noi...

Știți oare pe cine am avut tovarăș în aceste trei zile și trei nopți, cînd pe drumurile întortochiate ale platoului vezeleyan[1] se scurgea valul compact al retragerii, iar în urma gonea prin pulberea de soare vuietul surd al invaziei dușmane? În mintea-mi obosită de huruitul continuu al cavaleriei motorizate, amenințat de inamic, mi-a apărut, nu se știe de unde și de ce, minunatul cîntec din concertul în *mi* bemol. Trei zile și trei nopți acesta a răsunat, a trăit, în mine. Domina, curat și limpede, deasupra ruinelor lumii. Lumina rațiunea scufundată în bezna delirului, întocmai cum o frîntură de cer albastru luminează printre nori..."

Simfonia IV în *si* bemol major, op. 60, a fost terminată pe la jumătatea lunii noiembrie 1806. Istoricul apariției ei nu se cunoaște, deoarece nu s-au păstrat schițe. Se știe numai că a fost scrisă în timpul cînd compozitorul lucra la Simfonia V, începută cu mult înainte.

Ușurința, prospețimea și spontaneitatea, lipsa motivelor tragice și marea perfecțiune a construcției, care scot în relief această simfonie, au provocat entuziasmul contemporanilor. Ea reflectă armonios și unitar o stare de spirit fericită, lipsită de griji. Schumann a comparat-o cu o zveltă fată elină, stînd între doi uriași din miază-noapte (Simfonia III și Simfonia V). Mendelssohn-Bartholdy a ales-o pentru a o interpreta în cadrul primului său concert — la Gewandhaus din Leipzig. Multe ele-

---

[1] Vezeley — un orășel în Burgundia, locul natal al lui Romain Rolland.

mente din această simfonie au servit romanticilor ca izvor de noi procedee muzicale. Faptul se referă, înainte de toate, la introducerea părții întîi — *Adagio*. Tonalitatea vagă a introducerii cu jocul ei major și minor, cu sonoritatea «romantică» a unor corni îndepărtați, nu stă mai prejos, prin pitorescul său, față de multe episoade din viitoarele opere ale lui Weber. Lui Beethoven însă, astfel de introduceri nedefinite îi servesc doar ca momente pregătitoare pentru crearea unor imagini muzicale plastice clare. În cazul dat, incertitudinea și așteptarea din introducere pregătesc trecerea la *Allegro vivace,* care se impune prin strălucirea neobișnuită imprimată de pasajele sclipitoare ale coardelor.

Simfonia IV a căpătat repede admiratori în Franța: începînd din anul 1830 ea a fost interpretată în fiecare an în cadrul concertelor simfonice pariziene.

Simfonia V în *do* minor, op. 67 (1805—1808) este, poate, cea mai populară dintre toate simfoniile lui Beethoven. Adeseori se spune că este cea mai desăvîrșită, mai bună din toate. Numai că Beethoven era de altă părere: el prefera *Eroica*. Motivul care stă la baza succesului Simfoniei V se găsește, pare-se, în claritatea dezvoltării ideii principale. În mod obișnuit, conținutul Simfoniei V este astfel definit: „De la întuneric spre lumină, prin luptă spre victorie." De altfel, această definiție se potrivește multora din lucrările lui Beethoven (de pildă, uverturii *Egmont*). Esențialul constă numai în faptul că ideea revoluționară este exprimată aici într-o formă directă și clară.

Întreaga Simfonie V este extrem de concentrată și laconică. Partea întîi — *Allegro con brio* — este literalmente străbătută de un singur motiv din patru sunete, despre care Beethoven a spus: „Astfel bate în ușă soarta" [1]:

91 Allegro con brio



Puținele motive contrastante nu apar nicăieri în prim-plan, în timp ce motivul principal dă viață tuturor episoadelor din partea

[1] Teme similare legate de destin întîlnim și în alte lucrări ale lui Beethoven, de exemplu, în sonata *Appassionata*. Un motiv identic a servit ca material «de construcție» pentru partea întîi a uneia din simfoniile de tinerețe ale lui Haydn.

întîi. Prelucrarea motivelor, care este unul din aspectele cele mai viguroase ale măiestriei compozitorului, atinge aci o putere de concentrare și varietate rar întîlnită. Tema principală demonstrează din plin acest lucru. Expunerea sacadată (semnele de oprire, fermatele), preluarea motivelor de către diferite instrumente, lipsa contrastelor motivice în cele mai puternice momente de creșteri dinamice, repetarea permanentă a aceluiași motiv «amenințător» — toate acestea dovedesc încordarea uriașă a luptei.

Tema secundară, făcîndu-se abstracție de caracterul ei cantabil și «plin de gingășie», începe tot cu motivul «amenințător» care o urmărește mereu:



Fără a reda numeroasele variante ale motivului principal, de bază, al «destinului», trebuie să ne referim la caracterul constant al formulei ritmice — ♪♪♪ | 𝅗𝅥 , prezentă în toate schimbările melodice și armonice nu numai în prima, dar și în celelalte părți ale simfoniei.

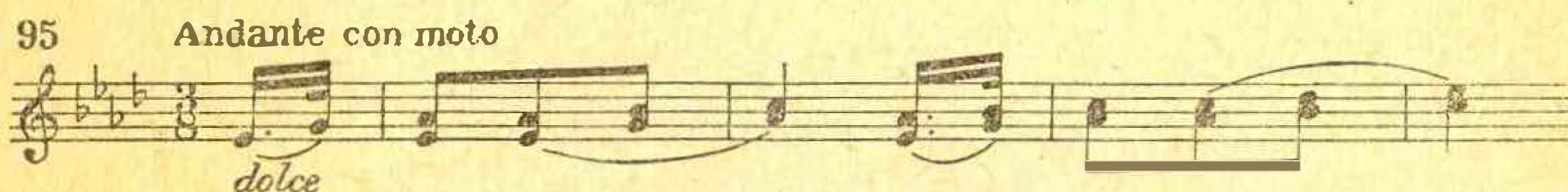
Partea a doua — *Andante con moto* — are la bază două imagini cu totul diferite. Una din ele este o melodie minunată cu caracter maiestuos și auster, apropiată de cîntecul popular. Ca să înțelegem adevărata intenție a compozitorului, trebuie să confruntăm această melodie cu prima ei schiță. Inițial, tema a fost concepută ca un menuet cu «suspinuri» galante, în tempoul măsurat al acestui dans. Iată această schiță:



În redactarea definitivă tema pierde caracterul de dans. Depunînd o muncă îndîrjită, compozitorul a exclus toate elementele «facile»:



A doua imagine care se împletește cu prima este o muzică cu caracter de fanfară, de asemenea cu variațiuni:



Expoziția părții a treia — *Scherzo* — este construită tot pe două planuri, la fel ca și în partea a doua. Dar dacă partea a doua exprimă o cugetare calmă, cea de a treia este plină de frămîntare. Ambele planuri se succed unul după altul. La rîndul său, prima temă se subdivide în două elemente:





Parcă ar fi o întrebare și un răspuns, un elan și o visare. Întregul dialog se desfășoară într-o sonoritate foarte redusă

și amintește ideea care ia naștere timid, însoțită de o reacție instantanee. Pe neașteptate intră o temă puternică și, totodată amenințătoare, sunînd triumfal și neîndurător. Este un marș original în trei timpi. Tema este construită pe motive în ritmul ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 fiind o variantă a temei «destinului»:



Neliniștea este exprimată prin modulații permanente și prin caracterul infinit al temei.

Partea mediană din *Scherzo* (în *do* major) este un *fugato* energic, amplificat prin imitații libere. El trece în *ff* mai ales la coarde. Treptat, sonoritatea scade cu totul.

Secțiunea a treia, în care revin temele principale ale *Scherzo*-ului, se deosebește din punct de vedere al caracterului ei în mod esențial de prima. În tema întîi este o frămîntare ascunsă și mai mare. La fel și tema a doua, cu caracter de marș sună neliniștit. Oprirea îndelungată pe armonia simplă, cu ritmul neîncetat al destinului, creează senzația unei așteptări vagi. În sfîrșit, apare un motiv singuratic, parcă ar fi o căutare de ieșire la lumină:



În dezvoltarea lui, motivul acesta se destinde oarecum și deodată se topește într-un scurt *crescendo* viguros care-și face apariția.

Trecerea de la melodia nebuloasă, care se mișcă parcă dibuind, la primele acorduri solemne ale finalului, are un efect

zguduitor. Finalul — *Allegro* — începe cu un marş în *do* major, care rezolvă întreaga incertitudine şi alarmă cuprinse în partea precedentă: întunericul este străbătut de o fîşie de lumină orbitoare:



Orchestraţia monumentală, în care abundă instrumentele de suflat de alamă, imprimă marşului o sonoritate somptuoasă, sărbătorească. Acţiunea reciprocă dintre tema de marş şi tema de dans,



lipsa unei prelucrări de detaliu în dezvoltarea lor, armoniile cele mai simple, contribuie la crearea unei impresii de sărbătoare a maselor. Motivul năvalnic cu caracter de marş din partea a treia, redat într-o sonoritate surdă, joacă un rol cu totul deosebit în muzica finalului, amintind soarta funestă şi lupta eroică, subliniind totodată sentimentele bucuriei provocate de victorie. Un episod asemănător de «amintire nebuloasă» am mai întîlnit în finalul plin de viaţă din Simfonia II a lui Beethoven.

Simfonia VI *Pastorala,* în *fa* major op. 68, compusă aproape concomitent cu Simfonia V, se deosebeşte cu totul de aceasta din urmă prin spiritul şi conţinutul ei. În Simfonia V totul este încordat pînă la ultimul grad: în ea sînt redate, prin puternice mijloace sonore, lupta şi bucuria victoriei. *Pastorala,* atît prin conţinutul său muzical idilic, cît şi în ceea ce priveşte programul, reprezintă o alternanţă de tablouri calme. Beethoven a relevat că Simfonia *Pastorală* nu este atît o pictură sonoră, cît o transmitere a sentimentelor care iau naştere din contactul cu natura şi viaţa de la ţară. Cu atît mai mult, găsim în această simfonie o mare bogăţie de imagini.

Partea întîi — *Allegro ma non troppo* — poartă denumirea *Trezirea sentimentelor pline de viață la sosirea în sat.* Prin întrebuințarea delicată a instrumentelor muzicale, prin folosirea procedeelor tipice muzicii instrumentale sătești, această parte este într-adevăr pastorală și populară. Spre deosebire de principiile obișnuite ale lui Beethoven: temele muzicale laconice, cu treceri dese de la o stare de spirit la alta, care nu admit repetări de lungă durată, toată partea întîi abundă în motive repetate. Această idilă calmă este consacrată fericirii netulburate a contopirii cu natura și cu viața poporului, adică ceea ce a constituit aproape unica bucurie prin nimic umbrită a compozitorului.

Partea a doua — *Andante molto moto* — *Scena la pîrîu,* bogată în melodii cantabile și în ciripit de păsări, este un minunat tablou de gen.

Partea a treia — *Allegro* — un *Scherzo* dintre cele mai bune pe care le-a compus Beethoven — se numește *Grup vesel de săteni* și redă o sărbătoare simplă de la țară. Alternarea măsurilor de trei și doi timpi, caracteristică jocurilor țărănești austriece, bogăția ritmurilor de tot felul, imitarea plină de umor a orchestrației rurale, cu un fagotist cîntînd brambura. — toate acestea sînt pline de o veselie sinceră.

Partea a patra — *Allegro* — se numește *Furtună.* Vuietele violoncelelor și ale contrabașilor, sunetele sacadate ale viorilor redînd zgomotul picăturilor de ploaie, imitația trăznetului și tunetului — la flaute și timpane, toate aceste mijloace simple înfățișează tabloul expresiv al furtunii. În același timp, muzica este străbătută de starea de spirit încordată, de care este cuprins omul cînd se găsește în fața elementelor dezlănțuite ale naturii.

Partea a cincea — *Allegretto* — este intitulată *Sentimentul de bucurie al oamenilor după trecerea furtunii.* Sunetele fluierului și ale cornului păstorului alternează în atmosfera calmă. Cîntecul ia amploare tot mai mare. Se aude un imn de mulțumire — finalul simfoniei.

„Iată o idilă adevărată, infinit depărtată de fanteziile muzical-idilice false, sentimentale, care amintesc atît de des de ciobănașii arcadieni, în papuci cu fundulițe de atlas și cu oițe cu panglicuțe roz sau de culoarea cerului. *Pastorala* lui Beethoven, prin simplitatea ei, este tot așa de maiestuoasă în felul ei ca și Sim-

fonia *Eroică,* la fel de sinceră și naturală, după cum în aceeași măsură înlătură tot ce este artificial în muzică, acolo unde se manifestă retorica." (Serov)

Dintre lucrările instrumentale de cameră create în această perioadă, sînt foarte importante cele trei cvartete op. 59, scrise la comanda lui Razumovski. Potrivit unei notițe, ele au fost începute de compozitor la 22 mai 1806 și interpretate pentru prima oară în palatul lui Razumovski la începutul anului 1807.

Cvartetele aduc trăsături esențiale noi în genul acesta. Este admirabilă hotărîrea cu care Beethoven a legat muzica sa de cameră de sorgintea populară. Cvartetele op. 59 sînt denumite «rusești», întrucît în primul și în cel de-al doilea se găsesc melodii autentice rusești, împrumutate, pe cît se pare, din culegerea de cîntece populare ruse întocmită de Ivan Praci. În primul cvartet răsună melodia cîntecului *Ah, soartă, soartă.* În cvartetul în *mi* minor, în *Trio* din *Scherzo* este folosită melodia *Slavă* [1].

Dintre cele trei cvartete op. 59, popularitatea cea mai mare revine pe drept cuvînt cvartetului nr. 1 în *fa* major. Chiar și începutul acestuia este cu totul neobișnuit. Melodia răsună pe fondul unui acompaniament uniform, care amintește sunetele cimpoiului. Un asemenea acompaniament, împrumutat cu certitudine din practica ansamblurilor instrumentale populare, a aruncat la arhiva istoriei tradițiile «galante», în numele unui conținut nou. Iată primele măsuri ale cvartetului:



[1] Temă folosită de Musorgski și Rimski-Korsakov (N. T.).

Melodia simplă și luminoasă a temei principale, izvorîtă din arta cîntecului popular, determină caracterul general de bucurie liniștită al primei părți.

Partea a doua — *Allegretto vivace e sempre scherzando* — este un *scherzo* umoristic, cu un ritm glumeț, care provoca la timpul său rîsul ascultătorilor.



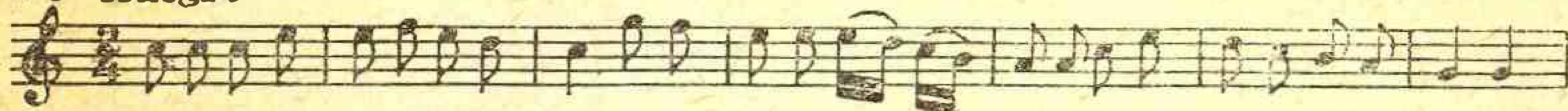
Partea a treia, expresivă, este una din acele *adagio*-uri beethoveniene, în care s-a manifestat influența liricii profunde a lui Bach.

Finalul, care urmează după *Adagio* fără întrerupere, începe prin tema rusă amintită, tip de cîntec și de dans:



Folosirea acestei teme în cvartetul respectiv nu are nimic comun cu introducerea formală a motivului popular. Muzica din

primele trei părţi ale cvartetului în *fa* major, denotă prin unele trăsături, oarecum reflexe din tematica populară rusă. Ne referim la legăturile motivice dintre cîntecul *Ah, soartă soartă* şi tema principală din partea întîi a cvartetului. Legături motivice şi mai puternice se manifestă între tema principală din partea întîi a cvartetului şi tema populară rusă, găsită în patrimoniul de manuscrise al lui Beethoven şi publicată la noi în anul 1927 de către V. V. Pashalov:



Sînt vizibile legăturile melodice dintre motivul temei a doua *Allegretto:*



şi motivul principal din *Adagio:*



Motivul principal din *Adagio* aminteşte structura melodică a romanţei ruse din secolul XIX, în genul melodiei cîntate de Francesca din uvertura-fantezie a lui Ceaikovski. În orice caz, în melodica *Adagio*-ului au pătruns, fără îndoială, intonaţii de cîntec popular rus tînguios, ale cărui exemple Beethoven a putut să le cunoască nu numai din culegerea lui Praci. Carl Czerny mărturiseşte că Beethoven a ţinut seamă de articolele din *Allgemeine Musikalische Zeitung* cu privire la muzica populară rusă şi a copiat suplimentele de note ale acestei publicaţii.

În felul acesta, melodiile populare ruse au străbătut prin toţi porii cvartetului şi au definit noile trăsături ale dezvoltării simfonice. Romain Rolland subliniază caracterul simfonic al cvartetelor op. 59: „Cele trei cvartete op. 59, sînt, după părerea mea, incomparabile cu tot ce s-a compus înainte. Îndrăznesc chiar a

spune că ele se situează mai presus de toate cvartetele compuse mai tîrziu. Pe lîngă inventivitatea originală și îndrăzneala fără precedent, ele se caracterizează prin amplitudine simfonică. În cadrul lor orchestra se resimte permanent. Coardele redau oboiul, cornii, orga și harpa."

Caracterul popular și complexitatea acestor cvartete au împiedicat pe contemporani să le aprecieze după merit. La Londra, op. 59 a fost numit „produsul cîrpit al unui smintit". Dar unii critici muzicali au dat dovadă de o înțelegere mult mai mare. *Allgemeine Musikalische Zeitung* scria: „La Viena au apărut noi cvartete beethoveniene, dificile, dar admirabile, care plac din ce în ce mai mult. Ele sînt gîndite adînc și au o structură excepțională, dar nu sînt accesibile tuturor. Amatorii speră să le vadă curînd tipărite."

Dintre sonatele pentru pian, scrise în aceeași perioadă, cea mai originală este sonata în *mi* bemol major, op. 81 a (1809). Beethoven a dat publicității programul acestei lucrări. Fiecare parte a sonatei are denumirea ei proprie: *Rămas bun, Absența, Întoarcere.* Sonatei *Les adieux* i-a fost consacrată doar o introducere lentă, care începe prin sunetele unei goarne de poștalion și schițează sentimentul de durere al despărțirii. După o scurtă introducere urmează un tablou însuflețit de muzică veselă — plecarea: căruța se zdruncină prin hîrtoape, se aud sunetele goarnei, se produc episoade comice. Neajunsurile unei călătorii, legate, în Germania pe timpul lui Beethoven de mari neplăceri, sînt redate de compozitor într-o formă umoristică. Partea întîi se încheie cu sunetele goarnei ce se îndepărtează; ele sînt secondate de un ecou abia auzit. Două acorduri puternice încheie acest tablou.

Partea a doua — un *Andante* expresiv și cantabil — redă sentimentul omului părăsit. Aceste sunete triste ne amintesc introducerea plină de amărăciuni a sonatei. Suspinele îndurerate încetează, fiind înlocuite subit printr-un năvalnic torent de bucurie. Așa începe finalul sonatei — *Întoarcerea.* Pe acompaniamentul bogat și frematător apar temele simple, pline de veselie; muzica este saturată de sunetele naturii și de ecourile bucuriei.

În primăvara anului 1807 Beethoven a concertat în cadrul a două «academii» pentru societatea «aleasă», mondenă, la

palatul lui Lobkowitz, unde au fost executate primele patru simfonii, apoi *Coriolan,* Concertul nr. 4 pentru pian și cîteva arii din *Fidelio.*

Journal des Luxus und der Mode a scris astfel despre aceste concerte: „Bogăția de idei, originalitatea îndrăzneață și amploarea intensității — calități specifice muzei beethoveniene — erau evidente pentru fiecare ascultător; cu toate acestea, unii au reprobat neglijarea simplității nobile și îngrămădirea excesiv de mare a ideilor, care, datorită abundenței lor, nu sînt întotdeauna suficient de unite și prelucrate, și produc adeseori efectul unor diamante neșlefuite."

Iată ce scria *Morgenzeitung* despre *Coriolan:* „Un succes deosebit printre cunoscători l-a avut noua lucrare a lui Beethoven, uvertura la *Coriolan* de Collin. În această recentă lucrare a lui te uimește consistența și profunzimea artei sale care, evitînd pe bună dreptate căile întortochiate reprobabile ale muzicii contemporane, reflectă de minune spiritul sălbatic al lui Coriolan și groaznica schimbare, neașteptată, a soartei acestuia, fapt care a provocat o înduioșare adîncă."

Beethoven era indiferent față de părerea amatorilor-aristocrați cu privire la noile sale lucrări. Cea mai bună «verificare» ar fi fost o «academie» publică, ținută într-una din marile săli ale Vienei. În anul 1807 sala teatrului destinată în acest scop nu i s-a mai pus la dispoziție. A trebuit să aștepte mult: «academia» a avut loc abia la sfîrșitul anului 1808.

Pe atunci a luat ființă la Viena *Societatea concertelor de amatori.* În prima stagiune din 1807—1808 au avut loc douăzeci de concerte. Beethoven a dirijat Simfoniile: II, III și IV, precum și uverturile *Prometeu* și *Coriolan.* Ultimul concert din acel sezon a avut loc la 27 martie 1808 și a fost consacrat septuagenarului Haydn. Sala universității era plină pînă la refuz. Se interpreta oratoriul lui Haydn *Creațiunea* cu un text al poetului italian Carpani. Înainte de începerea concertului Beethoven aștepta la ușă pe bătrînul său profesor, ca să-l salute cum se cuvine. Haydn a fost dus în sală pe sus, în sunete de trompete și timpane, în exclamațiile entuziaste ale celor prezenți. La sărbătoare se adunaseră toate celebritățile lumii artistice a Vienei. Dirija Salieri. Numărul executanților era pentru acele timpuri foarte mare: șaizeci de orchestranți, treizeci și doi de coriști și cei mai buni soliști.

În anul 1808 lucrările mari ale lui Beethoven se interpretau în cadrul «academiilor» de binefacere din timpul iernii și în cadrul concertelor de vară de la Augarten, dar «academia» proprie a compozitorului a avut loc abia la sfîrșitul anului.

În *Wiener Zeitung* apăruse un anunț: „Academie muzicală. Joi 22 decembrie, Ludwig van Beethoven are onoarea a da la Teatrul imperial și regal din Viena o academie muzicală. Se interpretează exclusiv propriile sale lucrări, cu totul noi și încă neinterpretate în public.

Partea I. 1. Simfonia denumită: *Amintiri din viața de la țară*, în *fa* major (nr. 5)[1]. 2. Arie. 3. Imn cu text latin în stil bisericesc cu cor și soliști. 4. Concert pentru pian interpretat de către autor însuși.

Partea II. 1. Simfonia mare în *do* minor (nr. 6). 2. *Sanctus* cu text latin în stil bisericesc cu cor și soliști[2]. 3. *Fantezie* pentru pian solo cu intrare de cor, drept final.

Începutul la șase și jumătate."

«Academia» n-a avut succes. Ea a fost precedată de o ceartă a compozitorului cu orchestra. Muzicanții insistau ca Beethoven să nu ia parte la repetiții. A dirijat Seyfried, în timp ce compozitorul tulburat asculta dintr-o cameră vecină. Era greu de găsit o cîntăreață. Milder a refuzat să cînte, pentru că nu cu mult înainte de concert Beethoven se certase cu logodnicul ei și în focul mîniei îl numise „măgar tîmpit". O altă cîntăreață, Campi, italiană de origine, a refuzat de asemenea, simțindu-se jignită că n-a fost solicitată ea mai întîi. A cîntat tînăra cehă, Kilicci, sora soției lui Schuppanzigh, dar la început se speriase în așa hal, încît părăsi scena fără să scoată un singur sunet. Apoi reveni, însă nu avu succes. În sală era frig, publicul se înfășurase în blănuri. Orchestra și corul mixt n-au izbutit să învețe lucrările care erau dintre cele mai grele și se executau pentru prima oară, așa încît în timpul interpretării *Fanteziei* corale o parte din orchestră începu să repete un episod oarecare, iar o altă parte a cîntat în continuare, dînd naștere la o cacofonie.

---

[1] Simfonia V și *Pastorala*, după cum s-a mai arătat, au fost scrise simultan. La început *Pastorala* era cunoscută sub nr. 5, iar actuala Simfonie V sub nr. 6.

[2] Aceste cîntări catolice constituiau o parte a *missei*, scrisă la comanda lui Eszterházy (1807). *Missa* nu-i plăcu clientului, în timp ce compozitorul însuși avea despre ea o părere foarte bună. Beethoven izbuti cu greu să o tipărească. Astăzi, această primă *missă* este dată uitării.

Beethoven propusese să se reia de la început. Unii martori oculari au afirmat că cu ocazia acestui incident, Beethoven a fost cam grosolan față de orchestră. În atari condiții, publicul, chiar și cel mai cult, a rămas indiferent față de muzică, însă asupra lui Beethoven insuccesul «academiei» a produs o impresie deprimantă.

A venit anul 1809. Lucrările lui Beethoven au continuat să fie cîntate și în timpul ocupației franceze. Cu toate că de la 18 iulie la Burgtheater cînta o trupă franceză, directorul teatrului, Hartl, a obținut din partea francezilor o zi pentru o «academie» de binefacere în folosul artiștilor-invalizi. Se executa Simfonia *Eroică*, desigur, nu în cinstea lui Napoleon. Trebuie să arătăm că Beethoven niciodată n-a căutat să atragă asupra sa atenția lui Napoleon.

Despre personalitatea lui Beethoven și despre rolul său în viața muzicală a Vienei de atunci se formase o anumită părere. Iată ce scria în anul 1808 unul din admiratorii entuziaști ai marelui compozitor, tînărul muzicant Rust: „Beethoven este un om tot atît de original, ca și compozițiile sale; de obicei este serios, uneori plin de veselie, dar totdeauna satiric și sarcastic. În același timp este foarte copilăros și desigur, extrem de cordial. Este foarte sincer, ceea ce îi dăunează adeseori, fiindcă nu lingușește niciodată și de aceea își face mulți dușmani. Un tînăr oarecare i-a cîntat într-o zi; cînd s-a oprit, Beethoven a spus: «Trebuie să mai cînți mult, pînă ai să te convingi că nu știi nimic. . .» Odată într-un birt a înjurat în gura mare și Viena și muzica vieneză și decadența ei. Primele concerte de amatori, cît timp le-a dirijat Beethoven, au fost foarte bune. Dar după plecarea lui, concertele au devenit foarte slabe. . . Noua producție muzicală [a Vienei] — este mai mult sau mai puțin mediocră, cu excepția celei beethoveniene."

După cîțiva ani de muncă, în 1812, Beethoven desăvîrși două noi simfonii: VII în *la* major op. 82, terminată probabil în luna mai 1812, și VIII, în *fa* major op. 83, terminată în octombrie 1812. Se pare că ambele au polarizat timp de mai mulți ani ideile creatoare ale compozitorului. El a propus editorilor nu două, ci trei simfonii noi. Posibil ca tot atunci să fi încolțit pentru prima oară și ideea Simfoniei IX. Tot acelei perioade i se atribuie și schița melodiei pe textul *Odei Bucuriei* de Schiller. Fragmentul acesta fusese destinat pentru o uvertură, rămasă în proiect.

În simfonismul clasic a căpătat o importanță deosebită Simfonia VII, care, după cuvintele lui Glinka, este „inimaginabil de superbă". Richard Wagner a denumit Simfonia VII *a dansului*, dar prin aceasta nu se epuizează în întregime variatul ei conținut.

Pentru întreaga simfonie este semnificativă dominația unui ritm uniform în fiecare din părțile sau secțiunile sale. În partea întîi — *Vivace* — este motivul ritmic — , în *Allegretto* — , în *Scherzo* — , în final — și Prin aceasta se definește caracterul de mase al mișcării, caracterul dinamic original al întregii simfonii (cu excepția introducerii din partea întîi). Relevînd această particularitate din partea întîi a Simfoniei VII, Ceaikovski scria: „Nu se poate reda prin cuvinte, pînă la ce punct această infinită diversitate în cadrul unui ansamblu unitar este admirabilă; numai coloși ca Beethoven sînt în măsură să rezolve o asemenea problemă, fără a obosi atenția ascultătorului și fără a-i umbri plăcerea măcar o clipă prin plictiseala repetării primei figuri ritmice."

Partea întîi începe printr-o introducere de lungă durată — *Poco sostenuto* — apropiată prin caracterul său de introducerea la Simfonia II, dar mult mai amplă ca proporție. Este o muzică solemnă, maiestuoasă. Treptat ia naștere un ritm clar, și atunci, pe fondul figurilor ritmice uniforme, răsună motivul din *Vivace*, incisiv și curgător:



Dezvoltarea este construită pe aceeași figură ritmică repetată cu încăpățînare, care dă muzicii un caracter volitiv, închegat. Probabil că această asociere logică de concentrare și larghețǎ a dat lui Serov ocazia să definească, ca de obicei, scurt și expresiv, partea întîi prin cuvintele „idilă eroică".

Melodia tristă și solemnă, întrucîtva aspră, a părții a doua — *Allegretto* — are la bază un cîntec pe două voci (un motiv însoțit de voce secundară). Ritmul «mersului» oferă acestei me-

109 Allegretto



lodii incomparabile ca duioșie o discreție originală. În dezvoltarea ei, melodia tristă, simplă, atinge un mare grad de intensitate a sonorității. Putem presupune că conținutul acestei părți îl formează un cortegiu funebru. A doua temă majoră din *Allegretto*



amintește de «întinderile de necuprins» ale temei principale din partea întîi.

Partea a treia este un *scherzo* năvalnic, captivant:

111 Presto

În *Trio* este folosit un cîntec țărănesc din Austria de jos. Beethoven a notat această melodie la Teplitz:

112 Presto meno assai

Finalul — *Allegro con brio* — este una din lucrările lui Beethoven pline de o bucurie nestăvilită, interpretată de obicei ca un cîntec popular de mase:



Tema a doua este o melodie tipică de dans maghiar:



Tematica în gen de dans maghiar și în tempo de marș, am mai întîlnit-o în finalul *Eroicei*. Tema maghiară a Simfoniei VII este cu mult mai «cutezătoare», mai plină de semeție.

Ceaikovski considera că finalul Simfoniei VII redă „o serie întreagă de tablouri, pline de o veselie fără rezerve, de fericire și bucuria de a trăi." „Ascultînd acest măreț final al simfoniei — continuă Ceaikovski — nu-ți dai seama de ce să te miri mai întîi: de bogăția fanteziei creatoare a lui Beethoven sau de forma desăvîrșită, de măiestria uimitoare cu care dispune de toate mijloacele dezvoltării muzicale a temelor precum și de instrumentația lui compactă, suculentă și somptuoasă."

Valoarea simfoniei VII a fost curînd recunoscută la Viena și în alte orașe. La Paris, începînd din anul 1821, Simfonia II, de Beethoven preferată pe atunci, era executată cu o substituire caracteristică: în locul părții a doua a acestei simfonii, orchestra pariziană executa partea a doua a Simfoniei VII.

Simfonia VIII, redusă ca dimensiuni, se încadrează printre simfoniile clasice ale secolului XVIII. Creată în același timp cu

Simfonia VII, ea formează un contrast în raport cu aceasta din urmă. Particularitățile ei sînt: caracterul de muzică de cameră al sonorității, grația și degajarea. Atmosfera simfoniei este plină de umor și voie bună.

Partea întîi — *Allegro vivace e con brio* — are un caracter de dans. Tempoul și ritmul ei reconstituie genul menuetului elegant (în opoziție cu menuetul întrucîtva greoi din partea a treia).

Partea a doua — *Allegretto scherzando* — este oarecum umoristică. Pe acordurile ritmice ale suflătorilor de lemn «flutură» tema viorilor, căreia îi răspund alternativ ecourile bașilor, creînd un dialog strălucit și glumeț.

Partea a treia este compusă în stilul unui menuet vechi, cu grația maiestuoasă, viguroasă, caracteristică acestui dans.

În final — *Allegro vivace* — sonoritatea ușoară a motivelor pline de ardoare, care se desfășoară într-o goană impetuoasă, respiră a ceva bachic și apropie această muzică de *scherzo*-urile beethoveniene.

Simfonia VIII a fost executată pentru întîia oară la 28 februarie 1814 la Viena în cadrul unei «academii» beethoveniene și a avut un mare succes. Accesibilitatea acestei muzici a provocat la auditorii de concerte ai Vienei un oftat de ușurare: chiar și admiratorii înflăcărați ai lui Beethoven se temeau pe ascuns de noile lui lucrări, așteptîndu-se să asculte ceva prea îndrăzneț.

Două decenii de muncă încordată, Beethoven le încheie cu două simfonii admirabile, pline de ritmuri strălucitoare de dans. Genul dansului constituie în cadrul lor un început de sintetizare, care exprimă întreaga amploare a optimismului beethovenian. Prin viața ce pulsează în ele, ambele simfonii sînt o verigă între finalurile Simfoniilor V și IX.

XVI

Bettina Arnim

În luna iulie 1811 Beethoven a primit comanda unei lucrări de teatru. Împăratul Frantz, vrînd să cîștige simpatia nobilimii maghiare, a dispus să se construiască la Pesta un teatru somptuos. Pentru deschiderea solemnă era nevoie de o piesă elogioasă cu muzică. Piesa a scris-o abilul dramaturg Kotzebue [1]. Partea introductivă — *Regele Ștefan* — arăta imaginea «primului binefăcător» al Ungariei; finalul reprezenta o lingușitoare alegorie curteană și se numea *Ruinile Athenei* [2]. Muzica a fost comandată lui Beethoven. Subiectul *Ruinilor Athenei* este foarte banal: zeița înțelepciunii, Minerva, a fost scufundată de Zeus într-un somn de două mii de ani pentru faptul că a îngăduit moartea marelui filozof grec Socrate. Piesa începe cu întoarcerea Minervei la Atena. Ea privește plină de-ntristare ruinile anticului oraș, aflat sub suzeranitatea turcească. Zeul Mercur îi arată unde se găsește în prezent centrul vieții spirituale, indicînd orașul Pesta, cu noul său teatru, lăcașul științelor și artelor. Decorul se schimbă. Minerva depune o cunună de lauri pe bustul împăratului Frantz, ce se ridică dintr-o trapă.

Trebuie să ne mire faptul cît de insistent s-a păstrat acest gen de tămîiere la curțile din secolul XVIII, ale cărui exemple

---

[1] L-am mai întîlnit pe Kotzebue în calitate de editor al ziarului *Der Freimüthige* — organ reacționar berlinez, care persecuta pe cei mai buni germani, inclusiv pe Goethe și Beethoven. Kotzebue era spionul guvernului țarist. În anul 1819, din ordinul comitetului revoluționar secret, studentul Sand l-a omorît cu o lovitură de pumnal.

[2] Piesa propriu-zisă, numită *Fuga lui Bela,* care descria un episod din viața regelui Ungariei, n-a fost prezentată, întrucît subiectul era destul de delicat: Frantz, în cinstea căruia se pregătise reprezentația, fugise de două ori din propria capitală din cauza francezilor. Ea a fost înlocuită cu piesa *Înălțarea orașului Pesta,* cîrpită de același Kotzebue.

Beethoven le cunoștea încă de la Bonn. Nici revoluția, nici epopeea napoleoniană n-au schimbat aproape cu nimic gusturile și moravurile curții... Chiar în anul 1822 s-a făcut o încercare de readucere la viață a acestui spectacol născut mort, înlocuindu-se Pesta cu Viena. Beethoven a scris pentru această piesă un cor și un dans nou[1].

Uvertura la *Ruinile Athenei* este de mică importanță. Vrînd să redea coloritul epocii, Beethoven a inclus în introducere moduri antice grecești. Încolo, uvertura nu prezintă nimic original. Este foarte reușit *Marșul Turc,* în care este redată apropierea și îndepărtarea unei patrule turcești. Tema este luată din variațiunile pentru pian ale lui Beethoven. Marșul, orchestrat în spiritul muzicii «ienicerești» (multe instrumente de percuție, sonorități stridente la suflători), produce o impresie de colorit fantastic. A devenit celebru în toată lumea datorită transcripțiunilor făcute de Liszt (foarte greu de executat) și mai ales de Anton Rubinștein — doi dintre cei mai buni interpreți ai lui Beethoven. Corul dervișilor și dansul maghiar sînt splendide. Beethoven a redat caracterul muzicii maghiare cu aceeași măiestrie ca și profesorul său Haydn. De pildă, uvertura la piesa *Regele Ștefan* este concepută în spirit maghiar. Atît sunetele țambalelor cît și dansul național, înflăcăratul ceardaș, denotă trăsăturile caracteristice ale muzicii populare maghiare.

Dintre lucrările de muzică de cameră din perioada anilor 1810—1812 trebuie relevat cvartetul de coarde în *fa* minor op. 95 (1810), denumit *Cvartetul Sobru.*

În anul 1810, viața personală a lui Beethoven a fost afectată de un eveniment care i-a provocat îndelungate chinuri sufletești.

În primăvara anului 1809, compozitorul aproape de patruzeci de ani se îndrăgostește cu pasiune de o elevă a lui, frumoasa Tereza în vîrstă de optsprezece ani, fiica moșierului Malfatti. Compozitorul considera drept dragoste devotamentul și stima pe care Tereza le nutrea față de marele muzician.

Îndrăgostitul Beethoven nu era în largul lui. Adeseori se simțea rănit în amorul său propriu și, supărîndu-se ușor, cădea neîncetat pradă suspiciunilor, sfîrșind prin a se căi. Dragostea

---

[1] Mai tîrziu s-a făcut încercarea de a se prezenta piesa ca o laudă la adresa Greciei eliberate.

i-a adus multe suferințe sufletești. În acele zile îi scria lui Zmeskal: N-am simțit încă niciodată în așa măsură puterea — sau slăbiciunea — naturii umane."

Desigur că în aceste stări de spirit speranțele ocupau un loc însemnat, deoarece compozitorul a manifestat o prevedere neașteptată și străină firii sale: la 2 mai 1810 el scrie o scrisoare vechiului său prieten Wegeler, rugîndu-l să-i trimită de la Bonn un certificat de botez. Un asemenea act era necesar la încheierea căsătoriei.

S-a păstrat o scrisoare a lui Beethoven către Tereza. Ea aruncă lumină asupra personalității tinerei eroine a romanului și demonstrează că sentimentul pasional nu l-a orbit totuși pe Beethoven și că, pentru dînsul, pe primul plan stăteau interesele Terezei. El își stăpînește elanurile, subordonîndu-le acelor principii morale solide cărora le va rămîne întotdeauna credincios. Din nefericire însă, și de data aceasta, se îndrăgostise de o ființă ușuratică ceea ce reiese destul de limpede din scrisoare.

„M-aș bizui prea mult pe d-ta. . . dacă ți-aș spune următoarea frază: „Oamenii sînt împreună nu numai cînd stau unul lîngă altul: cel plecat departe, luîndu-și rămas bun, continuă totuși să trăiască în inima noastră". Cine ar fi atribuit așa ceva nestatornicei Tereza? . . . „Oricum, să nu neglijezi lecțiile de pian și în general muzica, pentru care ai destul talent. De ce să nu-l cultivi pînă la capăt? D-ta, care simți tot ce-i frumos și bun, de ce nu vrei să faci asta, ca să ajungi la o mai mare desăvîrșire în arta minunată ce strălucește deasupra noastră? Eu trăiesc foarte singuratic și tăcut, și, cu toate că lumina ar putea să mă trezească la realitate, în sufletu-mi s-a creat o prăpastie adîncă de cînd ai plecat pentru totdeauna de aici . . . Cu bine, scumpă Tereza, îți doresc toate cele bune și tot ce-i mai frumos în viață. Amintește-ți de mine cu plăcere, uită nebuniile și fii încredințată că nimeni nu-i în stare să-ți dorească o viață mai plină de bucurii și mai fericită decît mine, aceasta chiar și atunci cînd nu vei acorda nici o atenție celui mai devotat al d-tale serv și prieten — Beethoven."

Speranța în căsătorie s-a năruit: probabil, tînăra fată l-a refuzat pe Beethoven chiar în aceeași vară.

Nu-i greu de ghicit de ce Beethoven a fost lovit de o asemenea soartă. Surzenia, situația materială îndoielnică, toate acestea făceau din Beethoven un logodnic de neinvidiat pentru

o aristocrată tînără și frumoasă, care visa succese mondene. Totodată, diferența de vîrstă și firea superficială a Terezei ar fi făcut căsnicia aceasta nefericită. Dar, oricum ar fi fost, compozitorul a suportat foarte greu refuzul ei.

În mai 1810 Beethoven s-a întîlnit cu o femeie minunată, de care s-a legat printr-o strînsă prietenie. Această apropiere sufletească a fost alinarea suferinței prin care trecea. Bettina Brentano avea douăzeci și cinci de ani. Fiind una din figurile originale ale Germaniei literare, poreclită «Sibilla» romantismului german, s-a acoperit ulterior de glorie prin talentul literar și prin activitatea ei democratică.

Bettina nutrea o admirație nemărginită pentru sexagenarul Goethe cu care era în raporturi strînse. Corespondența, purtată ani de-a rîndul, în care erau analizate pe larg teme artistice și filozofice, prezintă un mare interes: Goethe își expune opiniile sale cele mai profunde, iar scrisorile Bettinei sînt pline de sentimente vii și de poezie.

Încă din anul 1798 Beethoven frecventa casa militantului liberal Birckenstock, unul dintre cei mai de seamă iluminiști ai Austriei. Compozitorul nu era atras numai de inteligența cuprinzătoare a gazdei, dar și de minunatele lui colecții de artă. Antonia (Tony), fiica lui Birckenstock, se căsătorise cu un comerciant din Frankfurt, Frantz Brentano. Între anii 1810—1812 soții Brentano au locuit la Viena, în casa lui Birckenstock, și Beethoven se împrietenise cu ei. Cînd Tony era bolnavă — ceea ce se întîmpla destul de des — el îi alina durerea prin muzică. Adeseori în casa acestor prieteni compozitorul a putut să asculte cvartete. Era în relații cordiale și cu copiii familiei Brentano; aceștia îi aduceau flori și fructe, iar el le oferea bomboane. În 1812 a scris pentru mica Maximiliana un trio într-o singură parte „cu scopul de a-i stimula cîntatul la pian“. Apropierea lui Beethoven de această familie a și fost, se pare, un prilej pentru sora lui Brentano, Bettina, prietenă entuziastă a lui Goethe, să-l viziteze pe compozitor, fără să fi fost invitată, în timp ce se afla în luna mai 1810 la Viena.

Ea descrie astfel întîlnirea: Beethoven era acasă și cînta la pian minunatul cîntec *Mignon,* abia compus pe versurile lui Goethe. Două mîini i s-au pus pe umeri. Compozitorul s-a întors nemulțumit și văzu o tînără necunoscută, care îi spuse la ureche: „Mă numesc Brentano“. Beethoven îi răspunse: „Abia



Bettina Brentano-Arnim
(desen de Arnim)



Wolfgang Goethe

am terminat de compus un cîntec pentru dvs., vreți să-l ascultați?“ El cîntă *Mignon* cu glasu-i strident, ascuțit. „Nu-i așa că-i frumos?“ — întrebă el pe Bettina, și cîntă melodia pentru a doua oară. Îi plăcu felul cum a reacționat Bettina: „Majoritatea oamenilor sînt mișcați de ceva frumos, dar nu sînt naturi artistice. Artiștii sînt înflăcărați, ei nu plîng!“ După aceea, Beethoven cîntă un alt cîntec pe versuri de Goethe: „Nu secați, o, lacrimi ale dragostei eterne!“ Bettina fusese uimită. Muzica lui Beethoven și mai cu seamă personalitatea lui au produs asupra fetei aceleia exaltate o impresie de neuitat.

La 28 mai 1810, Bettina a povestit lui Goethe într-o lungă scrisoare despre întîlnirea avută cu marele muzician:

„Cînd l-am văzut pe cel despre care vreau acum să-ți povestesc, am uitat de restul lumii. Iar de mă cufund în noianul amintirilor, lumea pentru mine dispare — da, ea dispare... Acum vreau să-ți vorbesc despre Beethoven, alături de care aflîndu-mă, am uitat de lume, am uitat chiar și de tine, o Goethe! Este drept, nu sînt un om matur, dar nu mă înșel cînd afirm (acest lucru poate nu-l crede și nu-l înțelege deocamdată, nimeni), că el pășește departe înaintea întregii omeniri, și oare îl vom ajunge noi vreodată? Mă îndoiesc de acest lucru... Încă înainte de răsăritul soarelui își începe inspirat munca de fiecare zi, iar în afară de asta nu are pe nimeni în jurul lui; uită să-și cruțe forțele lui fizice, și un torent de însuflețire îl poartă pe lîngă malurile asprei vieți de toate zilele. Singur a spus-o: „Cînd deschid ochii trebuie să oftez, pentru că ceea ce văd, repugnă concepțiilor mele, așa încît sînt silit să disprețuiesc lumea, care nu bănuiește că muzica este o descoperire mai înaltă decît toată înțelepciunea și filozofia: muzica este vinul care însuflețește creațiile noi, iar eu sînt Bacchus care pregătește oamenilor această licoare minunată și le îmbată spiritul... Nu am prieteni și sînt silit să trăiesc în singurătate cu mine însumi; în schimb știu că dumnezeu în arta mea este mai aproape de mine decît de alții... Și nu am nimic a mă înfricoșa pentru muzica mea: ea nu este amenințată de fatalitate; acela care izbutește să o înțeleagă, trebuie să se descătușeze de acel destin în care se chinuiesc alții.“

Aceasta este ceea ce Beethoven mi-a spus cu ocazia primei întîlniri. Eram cuprinsă de un sentiment de venerație...

M-a condus apoi acasă și mi-a spus pe drum multe lucruri frumoase despre artă, vorbind tare și oprindu-se în mijlocul străzii, încît îți trebuia curaj ca să-l asculți. Vorbea cu mare pasiune. . ."

Mai departe, Bettina descrie cum l-a adus în casa lui Birckenstock, unde la dejunul dat în cinstea lui Frantz Brentano se adunase multă lume. „După dejun, fără să se fi lăsat rugat, s-a așezat la pian și a cîntat mult și admirabil. Intr-o asemenea exaltare, spiritul lui creează ceea ce nu poate fi înțeles, iar degetele lui realizează irealizabilul."

Uneori, Bettina își exprima, sub forma părerilor compozitorului, propriile ei idei despre artă. După toate probabilitățile, și în această scrisoare ideile nebuloase despre muzică, atribuite lui Beethoven, sînt părerile Bettinei însăși. Dar portretul lui Beethoven, pe care ea l-a schițat în scrisoarea adresată lui Goethe, este, fără îndoială, veridic. Nimeni dintre contemporanii lui Beethoven n-a făcut o apreciere atît de categorică asupra genialității compozitorului, ca Bettina. Ea l-a acceptat întreg, împreună cu toate lipsurile lui, pentru că acestea apăreau în ochii ei răscumpărate de natura creatoare plină de foc a genialului muzician. Bettina a fost cea dintîi care a înțeles deosebirea incomensurabilă dintre Beethoven și muzicienii timpului său.

Goethe, primind scrisoarea Bettinei, i-a răspuns neîntîrziat (la 16 iunie):

„O minte omenească obișnuită ar fi găsit, desigur, aci contradicții, dar trebuie să venerăm ceea ce exprimă un asemenea posedat de demoni, indiferent dacă el vorbește prin puterea simțămintelor sau prin puterea cunoașterii. A-l povățui ar fi o cutezanță chiar și din partea unui om mult mai perspicace ca mine, pentru că geniul îi luminează calea și îi oferă dese momente de luciditate, aidoma fulgerului, acolo unde noi sîntem scufundați în beznă și abia bănuim din ce parte se va face ziuă."

In încheiere, Goethe arată că este gata să se întîlnească cu Beethoven în cursul anului viitor la Karlsbad.

Scrisoarea l-a însuflețit pe Beethoven. Drept răspuns la dorința lui Goethe „de a învăța de la dînsul", compozitorul declară Bettinei cu mîndrie: „Dacă cineva poate să-i dea posibilitatea de a cunoaște muzica, acela sînt eu." El așteaptă cu nerăbdare întîlnirea făgăduită de poet, a cărui creație o prețuiește mai presus decît toată poezia universală ce o cunoștea.

În aceste zile primăvăratice, compozitorul a rătăcit multă vreme pe ulițele și prin grădinile Vienei împreună cu noua lui prietenă. Puritatea sufletească a acesteia și admirația înflăcărată față de tot ce este superior, dragostea ei pătimașă pentru muzică[1], inteligența perspicace și talentul artistic o făceau neobișnuit de atrăgătoare. Beethoven n-a fost niciodată îndrăgostit de Bettina, dar farmecul unei ființe tinere atît de distinse era peste măsură de puternic, spre a nu fi atras firea sensibilă a marelui muzician. Alături de Bettina, acest om, în realitate singuratic, găsea liniștea, mediul prielnic ideilor sale, satisfacerea exigențelor în discuțiile filozofice și, în sfîrșit, pur și simplu bucuria de a se întîlni cu o femeie tînără, exaltată, care manifesta față de dînsul o venerație fără margini și în același timp îl punea în legătură directă cu poetul pe care-l iubea cu înflăcărare. Rezultatul întîlnirii a fost prima scrisoare a lui Beethoven către Bettina, la 11 august 1810.

„Scumpă prietenă, primăvara acestui an este cea mai frumoasă — o spun și o simt — pentru că am avut ocazia să te cunosc... Eram gata să mă înec, dragă Bettina, și m-ai salvat în clipa cînd mă aflam în culmea desperării; dar această desperare, într-adevăr a dispărut, datorită privirilor d-tale. De la început mi-am dat seama că ești din altă lume, nu din aceasta, absurdă, căreia, oricît ai dori, nu-i poți destupa urechile. Eu, un om nenorocit, mă plîng de alții!! Urechile d-tale cel puțin pot să fie desfătate, atunci cînd ascultă. Ale mele însă — vai mie! — sînt ca un zid prin care abia cu greu mă pot înțelege cu oamenii... Draga mea Bettina, fetița mea dragă! Arta! Cine o înțelege, cu cine te poți înțelege în privința acestei mari zeițe? Cît îmi sînt de scumpe acele puține zile cînd am discutat împreună sau ne-am înțeles mai mult prin scris; am păstrat toate biletele în care sînt scrise răspunsurile d-tale inteligente și dragi cum nu se poate mai mult. Și astfel, datorită urechilor mele, cea mai mare parte din aceste conversații fugitive este înregistrată. De cînd ai plecat am retrăit ceasuri pline de supărare, ceasuri sumbre, cînd nu poți face nimic. Am alergat înainte și înapoi, poate trei ceasuri într-una. pe aleea Schönbrunn, dar n-am întîlnit în cale nici un înger care să mă captiveze atît, ca d-ta, îngere. Iartă-mă, draga mea Bettina, pentru această deviere de la tonalitate: eu trebuie să-mi permit asemenea devieri, pentru a da inimii răgaz să se liniștească.“

[1] Intre altele, ea a compus cîteva cîntece pe cuvinte de Goethe.

Sentimentele de prietenie ale lui Beethoven față de Bettina au continuat mai mulți ani. Cînd tînăra lui prietenă s-a căsătorit în anul 1811 cu poetul Arnim, compozitorul i-a scris la Berlin o scrisoare, plină de simpatie (10 februarie 1811).

„Toată vara am purtat cu mine prima d-tale scrisoare și adeseori ea mi-a dăruit clipe de fericire. Dacă nu-ți scriu mai des și dacă nu primești nimic de la mine, eu totuși îți scriu în minte de o mie de ori, mii de scrisori... Îmi pot imagina și fără rîndurile d-tale cam cum o duci la Berlin printre ticăloșii din societatea mondenă; multă pălăvrăgeală despre artă, fără fapte!!!...

D-ta te căsătorești, draga mea Bettina, sau poate te-ai și căsătorit, iar eu nici nu te-am văzut înainte de acest pas. Să se reverse întreaga fericire asupra d-tale și a soțului d-tale, precum și tot ceea ce hărăzește căsnicia pentru o pereche. Despre mine. ce aș avea de spus? „Îmi deplîng soarta!“ [cuvintele Ioanei d'Arc] exclam și eu împreună cu Ioana.“

Tot aci scrie și despre Goethe: „Poezia lui mă face fericit, dar cine poate fi destul de recunoscător marelui poet, acestui tezaur de neprețuit al națiunii?...

Așadar, cu bine, draga mea Bettina, te sărut pe frunte și imprim cu această pecete toate gîndurile mele despre d-ta. Scrie mai repede și mai des prietenului d-tale — Beethoven“.

Mulți biografi au avut îndoieli în ceea ce privește autenticitatea scrisorilor lui Beethoven publicate de Bettina. Ea le-a publicat în două rînduri: în 1839 și 1848. Ambele redactări se deosebesc una de alta prin mici detalii. În prezent, originalul celei de a doua din scrisorile menționate este publicată în facsimil și, prin urmare, autenticitatea ei nu poate fi pusă la îndoială. Prima scrisoare a lui Beethoven, autentică după stil, pare de asemenea a fi adevărată. Însă așa-zisa a treia scrisoare a lui Beethoven către Bettina (1812) este cert că a fost compusă de ea însăși. Totuși, redă atît de precis povestirea adevărată a lui Beethoven despre plimbarea cu Goethe și oglindește cu atît talent stilul scrisorilor compozitorului, încît am spune că ar fi putut fi scrisă de Beethoven. Astfel, mărturiile Bettinei despre personalitatea lui Beethoven sînt verosimile, dacă facem abstracție de denaturarea involuntară a punctelor de vedere estetice ale compozitorului, dictată de altfel de concepția romantică despre lume a Bettinei.

Însuflețit de scrisorile lui Goethe către Bettina, Beethoven se hotărî să-i scrie poetului (1811).

„Excelență, mi-a rămas doar o singură clipită liberă[1]... spre a-mi exprima recunoștința pentru anii mulți de cînd vă cunosc (pentru că eu vă cunosc din copilărie). Aceasta este așa de puțin pentru o dăruire atît de mare! Bettina Brentano m-a încredințat că dvs. ați fi dispus să mă primiți cu bunăvoință și chiar prietenește. Nu pot nici să mă gîndesc măcar la o asemenea primire: căci eu sînt în stare să mă apropiu de dvs. numai cu cea mai mare venerație și cu un sentiment nespus de adînc față de operele dvs. splendide. Veți primi curînd de la Leipzig, din partea lui Breitkopf și Härtel, muzica la *Egmont*, la acel *Egmont* măreț, pe care l-am pus pe muzică cu aceeași căldură, cu care l-am citit. Aș fi dorit foarte mult să cunosc părerea dvs.; chiar și o reprobare va fi binefăcătoare pentru mine și arta mea, și va fi primită cu aceeași plăcere, ca și cele mai mari laude. Mare admirator al Excelenței Voastre — Ludwig van Beethoven".

Abia după două luni și jumătate Goethe s-a gîndit să-i răspundă. Scrisoarea este foarte politicoasă, binevoitoare, însă plină de rezerve și cam seacă. Celebrul poet, denumit «olimpianul», primind încă cu un an în urmă scrisoarea entuziastă a Bettinei, a simțit o oarecare neliniște la gîndul unei apropieri mai strînse de personalitatea pasionată, neîmblînzită, a lui Beethoven. Goethe niciodată nu s-a ferit să aprecieze la justa valoare talentul lui Beethoven, dar el nu agrea nici ideile, nici personalitatea lui Beethoven. Îi mulțumește în cuvinte moderate pentru muzica la *Egmont* [2] și promite să fie executată la teatrul din Weimar, exprimîndu-și în același timp speranța „să se delecteze" cu talentul neobișnuit al lui Beethoven și să-i audieze compozițiile în execuția proprie a autorului. „Buna Bettina Brentano merită, fără îndoială, atenția pe care i-o acordați. Ea vorbește despre dvs. cu admirație și cu simpatia cea mai vie, considerînd ceasurile petrecute cu dvs. printre cele mai fericite din viața ei."

Întîlnirea lui Goethe cu Beethoven a avut loc în vara anului 1812 și ea a dus la rezultate neașteptate.

---

[1] Beethoven s-a grăbit să expedieze scrisoarea printr-un prieten care pleca la Weimar.

[2] Partitura operei *Egmont* a fost expediată de Breitkopf lui Goethe abia în 1812.

XVII

Goethe. «Iubita nemuritoare»

Anii 1808—1810 s-au scurs pentru Beethoven sub semnul poeziei lui Goethe. Printr-o serie de cîntece frumoase și prin muzica la *Egmont,* compozitorul a dat tributul muncii sale artistice marelui poet.

Pe un singur text în versuri de Goethe — *Dorința revederii* — Beethoven a scris patru cîntece diferite. Prin sinceritatea și simplitatea lor, ele pot rivaliza cu adevăratele melodii populare. Cîntecele *Năzuința* și *Dragoste nouă* sînt pline de elanul bucuriei.

Profund semnificativ este cîntecul pe cuvintele lui Goethe intitulat *Fericirea de a suferi* („Nu secați, o, lacrimi ale dragostei eterne! Lacrimi ale iubirii neîmpărtășite!"). Această tînguire a inimii care iubește amintește cele mai bune *adagio*-uri instrumentale pe care le-a scris Beethoven:

115 Andante espressivo

Trock-net nicht, — Trock-net nicht, —

p

Trä - nen der e - wi - gen Lie — be

Beethoven era atras nu numai de lirica de dragoste a lui Goethe. În mintea lui încolțise ideea pe care a nutrit-o pînă în ultimele zile ale vieții și anume — de a scrie muzica la *Faust*. În acei ani, compozitorul a putut cunoaște numai partea întîi din *Faust*. Abia după mult timp Goethe a terminat partea a doua. O concepuse ca operă; dar, cînd a fost vorba de alegerea compozitorului, nu s-a oprit la Beethoven, ci la Meyerbeer. Tot ce Beethoven a realizat din această idee este *Cîntecul purecelui*, cu care Mefisto prostește, în cîrciuma lui Auerbach, pe pașnicii locuitori din Leipzig.

Satira muzicală plină de veselie a reușit cum nu se poate mai bine. La sfîrșitul cîntecului Beethoven a adăugat o glumă: în finalul acompaniamentului de pian răsună disonanțe stridente. Ele trebuie să redea strivirea purecelui. Mulți ani mai tîrziu, cîntîndu-și melodia în fața unor cunoștințe, Beethoven lovi aceste sunete cu tărie și rîse, adăugînd: „Acum, a fost strivit!"

Printre lucrările din anul 1810 trebuie să scoatem în evidență muzica la *Egmont*. Tragedia *Egmont* de Goethe a fost creată în anul 1775. Pe atunci, încă tînăr, poetul avea concepții mult mai radicale decît mai tîrziu. Idealul independenței individuale, al libertății și al fericirii l-a inspirat să creeze tragedia istorică cu conținut autentic revoluționar *Götz von Berlichingen — mînă de fier* (1771). În poezia dramatică *Prometeu*, poetul a glorificat pe eroul mitic, care s-a răsculat împotriva zeilor pentru a aduce oamenilor fericirea. Cu o asemenea orientare a ideilor nu este de mirare că atenția lui Goethe a fost atrasă de istoria luptei eroice a poporului din Țările de Jos pentru eliberarea de sub jugul spaniol. Schiller, prieten apropiat al lui Goethe, a consacrat istoriei luptei de eliberare din Țările de Jos un studiu special, iar Goethe s-a hotărît să scrie o tragedie inspirată de unul din episoadele acestei lupte. În centrul lucrării a pus pe Egmont, căpetenia de oști, care se ridicase împotriva despotismului regelui spaniol Filip II și care a fost executat, în anul 1568, la Bruxelles, de către vice-regele Spaniei, ducele de Alba.

Prima redactare a tragediei a fost terminată în 1782, iar a doua în 1787. Pe atunci, părerile poetului se schimbaseră considerabil. Apăruse scepticismul, avîntul revoluționar scăzuse treptat, idealurile vechi se stinseseră . . . Acest proces s-a desfășurat atît de rapid, încît peste doi ani chiar, adică în 1789, cînd s-a dezlănțuit în Franța revoluția burgheză, Goethe s-a găsit printre

puținii intelectuali germani care au primit cu răceală știrea căderii Bastiliei. Datorită acestei schimbări de opinii, în tragedia *Egmont*, stările de spirit revoluționare sînt redate cu mai puțină limpezime decît în *Götz* și *Prometeu*.

Egmont este prezentat de Goethe nu ca un luptător activ pentru libertatea poporului, ci ca un om absurd de îndrăzneț, nobil și încîntător, care cade victimă propriei sale imprudențe. Chipul fermecător al iubitei lui, o fată din popor — Klärchen, completează imaginea splendidă a lui Egmont. Este o femeie neînfricată, care vrea să lupte cot la cot cu omul drag. Poetul a descris cu mare putere de evocare personalitatea lui Egmont; totuși spectatorul își dă seama că eroul nu are scopuri înalte în viață. Numai la închisoare, în așteptarea execuției, rostește un monolog despre libertate. Cuprins de extaz, el își cheamă poporul să reziste în fața dușmanului cu arma în mînă. Apare garda spaniolă. Cortina se lasă — muzica intonează *Simfonia victoriei,* care prevestește biruința viitoare a poporului. Dar acest final nu rezultă cîtuși de puțin din tragedia lui Goethe. *Simfonia victoriei* nu este urmarea firească a subiectului în plină dezvoltare; dimpotrivă, în tragedie triumfă mai curînd ducele de Alba, și unicul conținut al ei îl constituie soarta tragică a eroului însuși. De aceea, ultimele cuvinte ale lui Egmont despre libertate, ca și muzica triumfătoare, sună întrucîtva neașteptat.

Beethoven s-a apucat să lucreze la *Egmont* după ce a primit comanda din partea teatrului, dar la început n-a manifestat prea multă tragere de inimă pentru această muncă. După aceea, fiind captivat de ea, i-a transformat conținutul și a lucrat cu plăcere. Muzica la *Egmont* stă alături de creațiile cele mai revoluționare ale marelui compozitor. Ea cuprinde nouă numere: o uvertură, două cîntece executate de Klärchen, patru antracte, moartea eroinei, melodrama la ultimul monolog al lui Egmont și *Simfonia victoriei* din final.

Uvertura la *Egmont,* în *fa* minor, op. 84, este cel mai bun exemplu de muzică programatică scrisă de Beethoven. Începe printr-o introducere lentă — *Sostenuto ma non troppo* — în care însăși prima temă apare ca un contrast între două imagini. Conținutul tragediei *Egmont* ne permite să legăm aceste imagini de ideea oprimării poporului de către dominația spaniolă. Primul motiv amintește, din punct de vedere ritmic, greoiul dans spaniol



Beethoven

(desen după natură făcut de un pictor necunoscut)



Beethoven
(portret de Waldmüller, 1823)




Beethoven
(caricatură de Böhm, 1822—1825)



Friedrich Schiller

de curte, sarabanda, și se asociază lesne cu imaginea cotropitorilor spanioli:



Al doilea motiv oferă o serie de «suspinuri» și sugerează imaginea poporului asuprit:



În *Allegro*-ul care urmează după introducere, motivul suferinței se transformă, devine activ, războinic:



Motivul sarabandei capătă în decursul dezvoltării nuanța unei solemnități sinistre:



Teroarea învinge vremelnic... Dar după aceasta se revarsă zorii libertății. Muzica din coda uverturii redă o frămîntare ascunsă, care se extinde și se transformă într-un avînt de bucurie — iar sonoritatea sclipitoare a alămurilor vestește victoria iminentă a poporului:

120 Allegro con brio

pp

cre - - - scen - - - do

8

ff

sf

întreaga orchestră se pune în mișcare; sunetele șuierătoare ale piculinei, atît de tipice muzicii militare, accentele sărbătorești ale trompetelor și cornilor subliniază coloritul triumfător al muzicii Beethoven a folosit această strălucită încheiere a uverturii și pentru finalul solemn al spectacolului.

Din restul numerelor se reliefează cele două cîntece ale eroinei Klärchen. Unul este un cîntec de campanie ostășesc *(Tobele răsună)*, în spiritul unui marș iute, cu acompaniamentul strident, răsunător, de flaute și tobă; celălalt este un cîntec liric, pe versurile „În bucurie, în durere". Este mișcător episodul muzical ce descrie moartea eroinei Klärchen, care se sinucide.

Prima interpretă a rolului lui Klärchen (premiera a avut loc la 24 mai 1810) a fost Tonny Adamberger, actriță tînără și talentată, mai tîrziu logodnica poetului-patriot german Theodor Körner, căzut în lupta cu francezii. Iată ce povestește dînsa despre felul cum Beethoven a învățat-o să cînte rolul eroinei amintite:

„Pe atunci eram tînără, copilăroasă, plină de viață, o ființă veselă, care nu știa să prețuiască pe acest om după meritele sale; el nu-mi insufla nici cel mai mic respect, pe cînd astăzi — la vîrsta de șaptezeci și șase de ani — sînt deplin conștientă de fericirea de a-l fi cunoscut... La întrebarea ce mi-a pus: «Știi să cînți?» — eu am răspuns fără să judec, printr-un simplu «nu». M-a privit mirat, apoi, rîzînd, mi-a spus: «Doar trebuie să compun pentru d-ta un cîntec la *Egmont*.» I-am explicat foarte simplu că am cîntat doar patru luni și că am fost silită să întrerup lecțiile din cauza răgușelii. Atunci Beethoven a spus, imitînd pe un ton glumeț dialectul vienez: «Ei bine, va fi un lucru bun!» Aceasta a fost minunat din partea lui."

Ascultînd cîntul artistei, Beethoven a rămas mulțumit; peste trei zile i-a adus lui Klärchen două cîntece și i le-a cîntat. „Cînd după cîteva zile le-am învățat, plecînd, el mi-a spus: «Așa, acum merge. Înseamnă că are să iasă bine. Continuă mereu, să nu te lași abătută de nimic și să nu mă faci de rîs.» Apoi a plecat și de atunci nu l-am mai văzut la mine. Numai la repetiție, în timp ce dirija, mi-a făcut de cîteva ori semn, prietenește și cu bunăvoință. Un domn în vîrstă și-a dat cu părerea că melodiile acompaniate de orchestră ar trebui, pe scenă, să fie interpretate numai

cu acompaniament de chitară. Atunci Beethoven și-a întors capul într-un mod cît se poate de comic și a spus, scăpărînd din ochi: «Acesta se pricepe, nu glumă!»

În anul 1809, Beethoven a primit de la Amsterdam o comunicare despre alegerea lui ca membru-corespondent al Academiei olandeze de științe, literatură și artă. Gloria lui nu pălea, cu toate că ieșirile sale în public ca pianist deveneau tot mai rare din cauza surzeniei crescînde.

Începînd din 1812 puterea de muncă și de creație scade și el nu mai revine la ritmul activității din trecut.

Nivelul artistic al lucrărilor rămîne pînă la capătul vieții compozitorului la înălțimea de odinioară. Mersul neobosit înainte, adîncirea celor realizate, căutarea de noi forme de expresie muzicale — toate acestea sînt caracteristice pentru Beethoven și în activitatea lui de mai tîrziu.

Fiind, ca totdeauna, preocupat de însemnătatea căutărilor sale în artă și, atribuind artistului un înalt rol în societate, el a scris editorilor care îi reproșau că le cere onorarii prea mari: „Eu nu am de gînd să mă transform, așa cum presupuneți dvs., într-un cămătar muzical-artistic, care nu scrie decît pentru a se îmbogăți, o, să mă păzească [dumnezeu], totuși îmi place să duc o viață independentă ... Dvs., care sînteți cel mai uman și mai cult dintre editorii muzicali, ar trebui de asemenea să vă puneți înainte scopul final nu numai de a plăti unui artist un onorar sărăcăcios, ci și de a-i înlesni posibilitatea să creeze nestînjenit tot ceea ce este în măsură și ceea ce el poate să dea.“ (Scrisoarea către Härtel, din 22 august 1810).

În acei ani, Beethoven se gîndea foarte mult să călătorească. Vroia să viziteze Anglia, Italia, Parisul, dar dorința lui nu s-a mai realizat. În anul 1810 compozitorul primi o invitație să se ducă la Napoli, dar nu i-a dat curs, iar în 1811, în locul unei mari călătorii pe care o proiectase în Italia ca să-și refacă sănătatea, sfătuit de medicul său dr. Malfatti, s-a dus la stațiunea climaterică cehă Teplitz.

Petrecînd aci vara lui 1811, el nu și-a ameliorat prea mult sănătatea, în schimb a avut întîlniri interesante și memorabile. La Teplitz nu s-a dus singur. Cu doi ani înainte el se împrieteni cu un tînăr numit Frantz Oliwa, agent comercial la diferite firme.

Legăturile cu Beethoven le-a păstrat pînă în anul 1812, cînd compozitorul, de obicei irascibil și, în asemenea clipe nedrept, fiind influențat de calomnii, aproape l-a dat afară pe prietenul său devotat, făcîndu-l într-o scrisoare adresată lui Brunswick „un ticălos ingrat“. Cu toate acestea, «ticălosul ingrat» i-a mai fost de folos lui Beethoven; legăturile de prietenie s-au restabilit și astfel, Oliwa, pînă în 1820 cînd a plecat în Rusia unde deveni profesor de limba germană la liceul din Țarskoie Selo, a continuat să-i facă lui Beethoven tot felul de servicii.

Oliwa pleacă înainte la Teplitz să găsească o locuință confortabilă. La începutul lui iulie sosi și Beethoven.

Aci, se întîlni cu reprezentanți de seamă ai culturii germane, cu reprezentanți ai tinerei mișcări progresiste de eliberare națională a Germaniei, care luase naștere în Prusia și era îndreptată împotriva cotropitorilor francezi, mișcare ce prețuia filozofia, științele și literatura germană. Centrul acestei mișcări progresiste era universitatea din Berlin. Pe atunci, de la catedrele ei răsunau înflăcăratele cuvîntări patriotice ale filozofului german Johann-Gottlieb Fichte îndreptate împotriva ocupației napoleoniene.

Printre noii cunoscuți de la Teplitz, ocupă un loc de frunte locotenentul Warnhagen von Ense, în vîrstă de douăzeci și cinci de ani, venit aci în concediu împreună cu viitoarea lui soție Rachil Lewin. Mai tîrziu, acesta intră în diplomație și rămîne în istoria culturii germane prin interesante însemnări zilnice și memorii. Spiritul lui liniștit de observație înregistra tot ce întîlnea în viață și merita o oarecare atenție. Datorită convingerilor, el a aderat pe atunci cu tot sufletul la mișcarea de eliberare germană; este caracteristic faptul că în anul 1812, în timpul campaniei împotriva lui Napoleon, el a slujit în armata rusă cu gradul de căpitan. Logodnica lui, Rachil Lewin, a fost la timpul ei o remarcabilă scriitoare romantică. Grație inteligenței viguroase, umorului fin și unui minunat limbaj literar, ea a devenit una din reprezentantele de seamă ale lumii artistice din Germania. Corespondența ei cu Warnhagen, adunată în șase volume, rămîne un monument al stilului literar german al timpului.

Warnhagen și Oliwa s-au legat pentru multă vreme printr-o simpatie reciprocă. Beethoven, care nutrea și el sentimente de prietenie față de Warnhagen, i-a propus acestuia să traducă din limba franceză un libret de operă ce-i plăcuse; amîndoi, mai cu seamă Warnhagen, visau să conlucreze în domeniul teatrului.

În scrisoarea trimisă șefului său, Warnhagen scria astfel despre Beethoven: „Ciudat om, trăiește cu totul în sfera artei lui, este foarte studios și altceva nu-l interesează de loc.“

O părere mult mai clară despre marele compozitor se găsește în cartea lui Warnhagen intitulată *Curiozități:* „Surzenia l-a făcut mizantrop și însușirile caracterului său formate în singurătate, au îngreunat tot mai mult și au micșorat numărul și așa restrîns de cunoștințe făcute de el întîmplător. A văzut însă de cîteva ori, în timpul plimbărilor lui singuratice prin grădina palatului, pe Rachil; expresia feței ei care îi amintea de trăsături asemănătoare dragi i-a frapat privirea. Un tînăr amabil, numit Oliwa, un prieten devotat care-l însoțea, ne-a pus numaidecît în legătură. Ceea ce Beethoven refuza categoric, nețiînînd seama de nici un fel de insistențe, și ceea ce nici o forță nu-l putea îndupleca, așa cum s-a întîmplat odată la Viena (teribilă întîmplare!) cînd marele duce a vrut să-l forțeze să-i cînte lui și oaspeților, tocmai aceasta o făcea pentru noi cu drag și din plin: se așeza la pian și ne cînta lucrările cele mai recente, pe care încă nimeni nu le auzise, sau se lăsa în voia improvizației libere. Beethoven-omul îmi impunea mult mai mult decît Beethoven-artistul, și, întrucît curînd între mine și Oliwa se legase o prietenie strînsă, mă întîlneam în fiecare zi cu compozitorul și mă apropiasem și mai mult de el datorită intenției pe care o nutrea din toată inima ca să-i traduc sau să-i corectez textul unei compoziții dramatice.“

Rachil Lewin a atras într-adevăr atenția lui Beethoven. Această femeie cu însușiri bogate nu era pentru dînsul numai o scriitoare. Pe atunci, salonul ei politic era unul din centrele vieții spirituale germane. La Teplitz luase ființă un cerc restrîns de tovarăși de idei la care a aderat poetul liric Tidge (pe cuvintele acestuia Beethoven a scris cîntece) și alte persoane. După afirmațiile lui Warnhagen, Beethoven a împărtășit un timp convingerile politice ale lui Fichte, răspîndite printre membrii cercului; prin ale sale „Cuvîntări adresate poporului german“, Fichte a contribuit la trezirea conștiinței naționale.

Tot atunci, la Teplitz, Beethoven a cunoscut o fată atrăgăgătoare, Amalia Seebald, o frumoasă cîntăreață de la Academia de muzică din Berlin. Contemporanii erau uimiți de «vocea magică» și de „înfățișarea plină de farmec“ a acesteia. În toamna aceluiași an, compozitorul scrie lui Tidge care plecase: „Pentru

Amalia, un sărut fierbinte cînd n-are să ne vadă nimeni." Acest compliment glumeț caracterizează cum nu se poate mai bine sentimentele lui Beethoven față de Amalia. Glumele ușoare, plimbările vesele, mulțumirea înțelegerii cu o ființă dragă — iată la ce se limitau sentimentele compozitorului față de noua lui prietenă. În anul următor, s-au întîlnit din nou și iarăși au reluat legăturile lor prietenești. Nu există nici un motiv de a vedea în Amalia Seebald obiectul unei afecțiuni pasionate din partea compozitorului și de a identifica această fată cu «iubita nemuritoare», cum fac unii biografi.

Atmosfera politică din Europa se încinsese la maximum. Țările germane gemeau sub călcîiul lui Napoleon. Împăratul Franței se găsea în culmea puterii și nu exista umilință căreia să nu fi supus pe vasalii săi germani. Prinții și regii tremurau în fața cuceritorului, în timp ce straturile largi ale poporului german fuseseră antrenate în mișcarea de eliberare.

Pregătind invazia în Rusia și căutînd să-și pună în siguranță spatele frontului, Napoleon a încercat să înăbușe această mișcare. Dar ideile care stăteau la baza mișcării luau amploare și astfel au pătruns în toate clasele sociale din Germania. Domnitorii germani care dădeau dovadă de slugărnicie față de Napoleon, profitînd de începerea campaniei în Rusia, au convocat un congres secret, ce a avut loc în vară, la Teplitz. Timp de cîteva săptămîni, sub pretextul plecării la băi, în vederea tratamentului, s-au întîlnit în această localitate prinții și domnitorii.

Chiar în aceste zile pline de încordare, în stațiunea aceea a aristocrației, mai precis a marilor duci, a apărut și Beethoven. Pe el îl interesau foarte puțin înalții oaspeți și vîlva ce se făcea în jurul lor.

În primele zile ale sosirii la Teplitz compozitorul a scris scrisoarea enigmatică ce a provocat o sumedenie de comentarii și presupuneri. În literatura consacrată lui Beethoven acest document poartă denumirea de *Scrisoare către iubita nemuritoare.* Nici pînă în prezent nu s-a putut stabili cine a fost destinatara scrisorii și în ce împrejurări a căzut iarăși în mîinile lui Beethoven. Relativ nu de mult s-a stabilit că scrisoarea a fost scrisă la Teplitz în anul 1812, în timp ce biografii o atribuiau mai înainte

vreme anului 1806 și chiar anului 1801. Iată documentul care dezvăluie cele mai intime trăiri ale compozitorului; este vorba de acea parte din viața lui, pe care a reușit cu totul s-o ascundă privirii celor din jurul său:

„6 iulie, dimineața.

Ingerul meu, universul meu, eul meu — azi doar cîteva cuvinte, chiar cu creionul (tău) — numai pînă mîine adresa mea este stabilită precis. Ce tristă pierdere de timp cu asemenea (lucruri)! De unde această durere adîncă acolo unde domnește nevoia? Oare iubirea noastră poate dăinui numai cu prețul jertfelor, pe calea renunțării la împlinire, oare tu nu poți schimba (situația) în care tu nu ești în întregime a mea și eu nu sînt în întregime al tău? O, doamne, privește la natura minunată și liniștește-i sufletul cu ceea ce trebuie să fie. Iubirea pretinde cu drept cuvînt să i se dea totul în întregime, adică *eu* (să fiu) *împreună cu tine, iar tu — împreună cu mine.* Tu adesea uiți că eu trebuie să trăiesc *și pentru mine însumi, și pentru tine*; dacă am fi uniți, ai simți această durere la fel ca și mine. Călătoria mea a fost îngrozitoare, am sosit aici abia ieri dimineață pe la orele patru, nefiind cai destui. Poșta a ales un alt itinerar, dar ce drum mizerabil; la ultima stație am fost prevenit să nu trec noaptea prin pădure, aceasta doar m-a adus într-o stare de enervare, însă n-am avut dreptate: căruța s-a stricat pe acest groaznic drum impracticabil; de n-ar fi fost poștalionii, m-aș fi împotmolit pe drum. Eszterházy cu o căruță trasă de opt cai a avut pe alt drum, obișnuit, aceeași soartă ca și mine cu patru cai — totuși în parte am avut o nouă mulțumire, ca de obicei, atunci cînd mi-e dat să înfrunt ceva. Acum, mai de grabă de la exterior, la interior. Noi, într-adevăr, ne vom vedea curînd și astăzi nu pot să-ți comunic observațiile mele despre viața mea, făcute în ultimele cîteva zile; dacă inimile noastre ar fi strîns legate una de alta, nu le-aș mai face. Pieptul îmi este plin de tot ce trebuie să-ți spun, ah, sînt momente cînd simt că limba este neputincioasă; prinde curaj, rămîi unicul meu tezaur credincios, toată pentru mine, precum sînt eu pentru tine; ceea ce a mai rămas să reverse asupra noastră zeii!

Credinciosul tău Ludwig



Karl-Maria v. Weber
(litografie de Engelmann după un desen de Zöllner)



Gioacchino Rossini
(gravură de Payne)

Luni seara, 6 iulie.

Tu suferi, ființa mea cea mai scumpă, abia acum am aflat că scrisorile trebuie predate dis-de-dimineață. Luni, joi — iată singurele zile cînd poșta pleacă la K. (Karlsbad). Tu suferi, o, pretu-

Autograful scrisorii către iubita nemuritoare
(sfîrșit)

tindeni unde mă aflu, tu ești de asemenea (întotdeauna) cu mine, lîngă mine. Cu tine, o știu, că numai cu tine voi putea trăi. Ce viață! ! ! Așa! ! ! Fără tine — întîmpinat peste tot de bunătatea

omenească, pe care eu nu mă străduiesc să o merit și nici n-am meritat-o — (eu sufăr), mă rănește dureros înjosirea omului în fața omului. Și cînd mă examinez prin prisma întregului univers, ce sînt eu și ce este acela care este numit cel mai mare... (cît sînt de mic)... și totuși — și din nou iarăși — în aceasta constă originea divină a omului. Eu plîng la gîndul că tu, probabil, n-ai să primești primele mele rînduri înainte de duminică. Te iubesc, așa cum mă iubești și tu, numai că mult mai mult. Nu te feri de mine. Noapte bună. Eu, ca unul care fac băi, trebuie să mă culc. O dumnezeule! Ce fel de viață e și asta! Fără tine! Așa de aproape! Așa de departe! Oare nu-i aceasta un adevărat edificiu ceresc al iubirii noastre, și tot așa de puternic, ca însăși tăria cerurilor!

Bună dimineața, 7 iulie.

Încă stînd în pat, gîndurile mele sînt pline de tine, iubita mea nemuritoare, ba vesele, ba iarăși triste. Mi-am întrebat soarta, ne va asculta ea oare rugămințile? Eu pot să trăiesc numai alături de tine, sau de loc. Chiar m-am și hotărît să rătăcesc prin țări străine pînă ce voi avea posibilitatea să zbor în brațele tale și să mă simt în largul meu, ca în sînul patriei, și să-mi trimit sufletul îmbrățișat de tine, în împărăția spiritelor. Da, din nefericire, aceasta trebuie să se întîmple, tu o vei scoate la capăt, cu atît mai mult cu cît cunoști devotamentul meu profund față de tine. Să știi că niciodată o alta nu va pune stăpînire pe inima mea, niciodată! Niciodată! O, dumnezeule, de ce trebuie să te îndepărtezi de ceea ce iubești? Iar pe de altă parte viața mea la V. (Viena) este în prezent complicată, iubirea ta m-a făcut în același timp cel mai fericit și cel mai nenorocit dintre oameni. La vîrsta mea am nevoie de o oarecare regularitate și echilibru al vieții. Poate oare exista așa ceva în condițiile relațiilor noastre reciproce? Îngere, am aflat chiar acum, că poșta pleacă zilnic, de aceea trebuie să închei, pentru ca să primești scrisoarea fără întîrziere. Fii liniștită, numai privind cu luciditate existența noastră vom reuși să ne ajungem scopul — viața împreună. Fii liniștită, iubește-mă — azi — ieri — cît dor și lacrimi pentru tine — tu — viața mea

— universul meu! Cu bine! O, continuă să mă iubești, nu judeca greșit inima cea credincioasă a iubitului tău L.

Pe veci al tău,
Pe veci a mea,
Pe veci unul altuia."

Această scrisoare a fost găsită a doua zi după moartea lui Beethoven în sertarul secret al unui dulap vechi de haine, împreună cu o fotografie a Terezei Brunswick și alte documente și obiecte de valoare. Scrisoarea sau a fost trimisă destinatarei și aceasta a restituit-o, sau nu a fost expediată niciodată.

Nu este exclus ca să fi fost adresată Terezei Brunswick. Această femeie a jucat, fără îndoială, un mare rol pozitiv în viața lui Beethoven. Pe ei i-a legat ani de zile o adîncă prietenie și o afecțiune reciprocă. Pentru a înțelege de ce compozitorul în vîrstă de patruzeci și doi de ani a putut, după mulți ani de cunoștință cu Tereza, să-i scrie prietenei lui de treizeci și șapte de ani o asemenea scrisoare, trebuie restabilit întregul proces al legăturilor lor reciproce. Faptul prezintă un interes și mai mare cu cît Tereza Brunswick este femeia cea mai de seamă și cu orizonturile cele mai largi dintre toate femeile care au fost cîndva obiectul afecțiunilor pasionante ale lui Beethoven.

Compozitorul nu o dată s-a îndrăgostit de fete tinere și frivole de origine aristocrată; aceste pasiuni i-au adus multe suferințe. Scrisoarea scrisă «iubitei nemuritoare» oricine ar fi fost destinatara — este menită unei ființe de alt gen. Făcînd abstracție de suferința care-l chinuia, din cauza imposibilității de a se uni cu femeia iubită, scrisoarea este străbătută de încrederea în iubirea reciprocă și dovedește că sentimentele lor de dragoste s-au înfiripat încă cu mult înainte de scrierea scrisorii. Iar dintre toate femeile pe care le cunoaștem și care au avut într-un fel sau altul legături cu Beethoven, numai una singură — Tereza Brunswick — poate să îndeplinească aceste condiții.

Romain Rolland, care a cunoscut jurnalele intime ale Terezei și care a scris schița *Surorile Brunswick și verișoara lor din Sonata Lunii,* conchide prudent: „Presupunerile despre «iubita nemuritoare» nu par a fi incompatibile cu ceea ce am aflat despre împrejurările în care a trăit atunci". În afară de aceasta, Romain

Rolland recunoaște că există un mare număr de coincidențe bizare, suficiente pentru a identifica pe Tereza cu «iubita nemuritoare». Dar aproape în același timp (1927) cînd a fost tipărită lucrarea, Romain Rolland a reeditat fără nici un fel de modificări celebra sa carte *Viața lui Beethoven*; în ea este redată o altă versiune, potrivit căreia Tereza și Beethoven au fost logodiți încă în anul 1806, ceea ce nu concordă cu schița amintită [1].

Contesa Tereza Brunswick l-a cunoscut pe Beethoven în anul 1800, cînd avea douăzeci și cinci de ani. În luna mai din acel an ea sosise, cu maică-sa și cu sora mai mică, de la domeniul familial din Ungaria la Viena și timp de șaisprezece zile a luat lecții de pian la marele compozitor. El a rămas foarte mulțumit de noua sa elevă: era o muziciană excelentă și dăduse concerte publice în Ungaria încă din copilărie. Beethoven s-a apropiat și de fratele ei, Franz. Între tineri se închegă o prietenie adîncă: Beethoven a fost în cîteva rînduri la familia Brunswick, unde era primit ca un om apropiat. Un anumit timp Tereza a ocupat un loc neînsemnat în viața lui Beethoven: cele două pasiuni — Giulietta (pînă la 1802) și Josephine, sora Terezei (pînă în anul 1805) — au ținut-o pe aceasta din urmă pe planul al doilea. Abia din anul 1806 începe apropierea dintre ei. În 1807 iese de sub tipar *Appasionata* cu o dedicație lui Franz Brunswick, dedicație care trebuie s-o atribuim Terezei. În același an Beethoven transmite prin Franz „un sărut fierbinte" surorii acestuia, Tereza. Aceasta este încă un fel de glumă prietenească.

Între timp, în viața Terezei s-au produs serioase schimbări. Fire profundă și pasionată, ea ar fi dorit să săvîrșească acte eroice. Nu întîmplător în jurnalul ei intim putem întîlni unele idei pline de îndrăzneală și eroism, ca de pildă: „Fără luptă și fără pericol nu există victorie." Pînă în 1806, Tereza s-a produs în repetate rînduri în saloanele nobilimii maghiare, fiind vestită pentru talentul ei muzical, vocea-i remarcabilă și darul declamației; un timp a condus o orchestră. Dar succesele obținute în calitate de diletantă din înalta societate n-o puteau satisface. Ea

[1] În lucrarea sa, închinată lui Beethoven și editată în anul 1938, Romain Rolland înclină a crede că destinatara scrisorii este o tînără fată necunoscută și că tonul scrisorii dezvăluie pasiunea ei față de Beethoven, căreia el îi opune un sentiment mult mai calm și nicidecum înflăcărat. Astfel, problema «iubitei nemuritoare» continuă să rămînă nerezolvată.

visa la mai mult — năzuia să-și închine viața unui scop generos. În viața ei intimă n-a fost fericită. Deși la un moment dat ar fi vrut să-și întemeieze un cămin, nu s-a căsătorit, neîntîlnind un om care să corespundă înaltelor ei cerințe morale. În afară de aceasta, avea un defect fizic — o deviere a coloanei vertebrale, provocînd o ușoară curbură a spatelui — care o apăsa nespus, împiedicînd-o să se încreadă în posibilitatea fericirii în viața personală. Portretul Terezei ne oferă imaginea unei femei tinere și pline de farmec. Chipul ei oglindește o intensă viață lăuntrică, evocînd trăsăturile eroinelor din antichitate.

Tereza a nutrit față de Beethoven sentimentele cele mai înalte, dar nu s-a gîndit niciodată la legături mai apropiate cu dînsul.

În anul 1808 Tereza și-a dat pe deplin seama de chemarea ei. Ea pleacă în Elveția unde face cunoștință cu Pestalozzi, renumitul pedagog elvețian, cel dintîi organizator al azilurilor de copii, al instituțiilor de educație și al școlilor speciale pentru învățători. Ea a descris bine în amintirile sale „pe omul mic de statură, nespus de urît, dar care era de o bunătate divină, de o energie gigantică și care se ridica deasupra a tot ce este vulgar". Cîțiva ani după aceasta ea locuiește la domeniul Josephinei, unde dă educație celor patru copii ai acesteia, apoi se dedică în întregime operei de educație socială. Pînă cînd a murit (în anul 1861), atingînd vîrsta de optzeci și șase de ani, Tereza a activat în cadrul așezămintelor de binefacere pentru educația copiilor din Ungaria, creînd o întreagă rețea de grădinițe și creșe pentru copiii oamenilor săraci.

Dacă Tereza a fost într-adevăr destinatara scrisorii, se poate presupune că sentimentele ei intime față de Beethoven s-au dezvoltat în decursul anilor 1808—1812. Este posibil, ca în drum spre Teplitz, trecînd prin Praga, compozitorul să se fi întîlnit, la începutul lui iulie 1812, cu Tereza, care locuia la o moșie a surorii ei, nu departe de Praga. În acest caz, unele expresii din textul scrisorii devin explicabile. Jurnalul Terezei din anul 1811 conține o aluzie la „pasiunea de altădată, care i-a cuprins inima". Camerista Terezei vorbea pe față de dragostea dintre ea și Beethoven și chiar despre logodna lor. După părerea aceleiași persoane, căsătoria n-a mai avut loc datorită nehotărîrii lui Beethoven. În realitate însă, singura piedică adevărată a putut fi numai opunerea familiei aristocratice și îngîmfate a Terezei. În

calea marelui om s-au ridicat aceleași prejudecăți de castă, ca și în urmă cu șapte ani.

Beethoven a păstrat amintirea Terezei pînă în ultimele zile ale vieții. Cu puțin înainte de a muri, el a fost văzut plîngînd deasupra portretului acestei femei.

În primele zile ale sosirii la Teplitz, Beethoven a trăit singuratic, ocupîndu-se numai de tratament. Atmosfera ce se crease acolo din cauza aristocrației adunate îl enerva pe compozitor. La 14 iulie el scrie lui Warnhagen despre Teplitz: „Oameni puțini, și, printre aceștia, nici unul mai deosebit, de aceea trăiesc singur! singur! singur!"

Dar singurătatea luă repede sfîrșit. Împreună cu domnitorii, la Teplitz sosiră și unii oameni de seamă ai Germaniei, printre care juristul prusac, profesorul Savigni, întemeietorul școlii istorice în știința dreptului, apoi Warnhagen și alții. La 24 iulie a sosit și Bettina, împreună cu soțul ei Arnim. Dar cel mai mult s-a bucurat Beethoven de realizarea unui vechi vis al său: în jurul datei de 15 iulie a sosit la Teplitz ministrul consilier privat von Goethe, care îl însoțea pe marele duce de Weimar. Ilustrul om era în același timp și un adevărat curtean: în cercul regilor și prinților Goethe se dovedea a fi altul decît cum și-l închipuise Beethoven. Totuși, prima întîlnire i-a produs acestuia o bucurie nespusă.

Goethe și-a notat în jurnalul lui mai multe întîlniri avute cu compozitorul. La 19 iulie poetul l-a vizitat și în aceeași zi a scris soției sale Christine Wulpius la Karlsbad: „N-am întîlnit niciodată un artist atît de sobru, atît de energic și atît de pătrunzător. Îmi dau foarte bine seama cît de original trebuie să se poarte el cu cei din jurul său." A doua zi au făcut amîndoi o lungă plimbare. La 21 iulie, după a doua vizită făcută lui Beethoven, Goethe adaugă în jurnalul său: „A cîntat minunat." La 23 iulie, poetul vizitează din nou pe compozitor, iar la 27, acesta din urmă pleacă, după recomandarea medicului, la Karlsbad și Franzensbrunn. Este cu putință ca, între 8 și 11 septembrie să se fi văzut cu Goethe la Karlsbad.

Dar chiar spre sfîrșitul primei șederi a lui Beethoven la Teplitz, relațiile dintre acești doi oameni mari s-au stricat. La două săptămîni după întîlnirile cu Goethe, Beethoven scrie lui Härtel (din Franzensbrunn, la 9 august 1812): „Atmosfera de

curte îi place lui Goethe mai mult decît îi este admis poetului. Mai merită oare să vorbim de îngîmfarea ridicolă a virtuozilor, cînd poeți, care trebuie să fie priviți ca cei dintîi învățători ai nației, uită tot de dragul acestei false străluciri?“

Goethe, la rîndul său, în scrisoarea adresată unui prieten, compozitorul Zelter din Berlin, îi anunță acestuia cunoștința făcută cu Beethoven (la 2 septembrie 1812): „L-am cunoscut pe Beethoven. Talentul lui m-a uimit; însă, din păcate, este o personalitate cu totul nestăvilită, care, ce-i drept, nu se înșală găsind că toată lumea este respingătoare, dar, fără îndoială, nu o face mai agreabilă nici pentru sine, și nici pentru alții. Trebuie să i se ierte și chiar să fie compătimit, căci își pierde auzul, fapt care dăunează poate mai puțin laturii muzicale a ființei lui, decît laturii sociale. Fiind și așa destul de laconic, el devine și mai zgîrcit la vorbă din cauza acestui neajuns.“

Această părere a lui Goethe se citează de obicei ca un exemplu al lipsei sale de înțelegere față de compozitor. În realitate, cuvintele citate sînt în totul juste, dar ele caracterizează comportarea lui Beethoven numai sub aspect exterior. Fondul nemulțumirii lor reciproce se datorește concepției revoluționar-democratice despre lume a compozitorului, inacceptabilă pentru Goethe în acei ani. Goethe a dat dovadă de perspicacitate cînd a arătat că surzenia marelui compozitor a influențat doar într-o mică măsură asupra creației sale muzicale. Este lesne de înțeles că Goethe nu putea să simpatizeze un caracter irascibil ca al lui Beethoven. Impresia pe care au lăsat-o întîlnirile lor doar a întărit sentimentul de neliniște al poetului, provocat de prima scrisoare a Bettinei: Goethe se îngrozea de tot ceea ce ar fi putut să-i tulbure liniștea sufletească cucerită cu atîta trudă, de această natură plină de vigoare, pasionantă.

Cu toate acestea el a reacționat calm față de aprecierile lui Beethoven, căutînd să-i scoată în relief meritele.

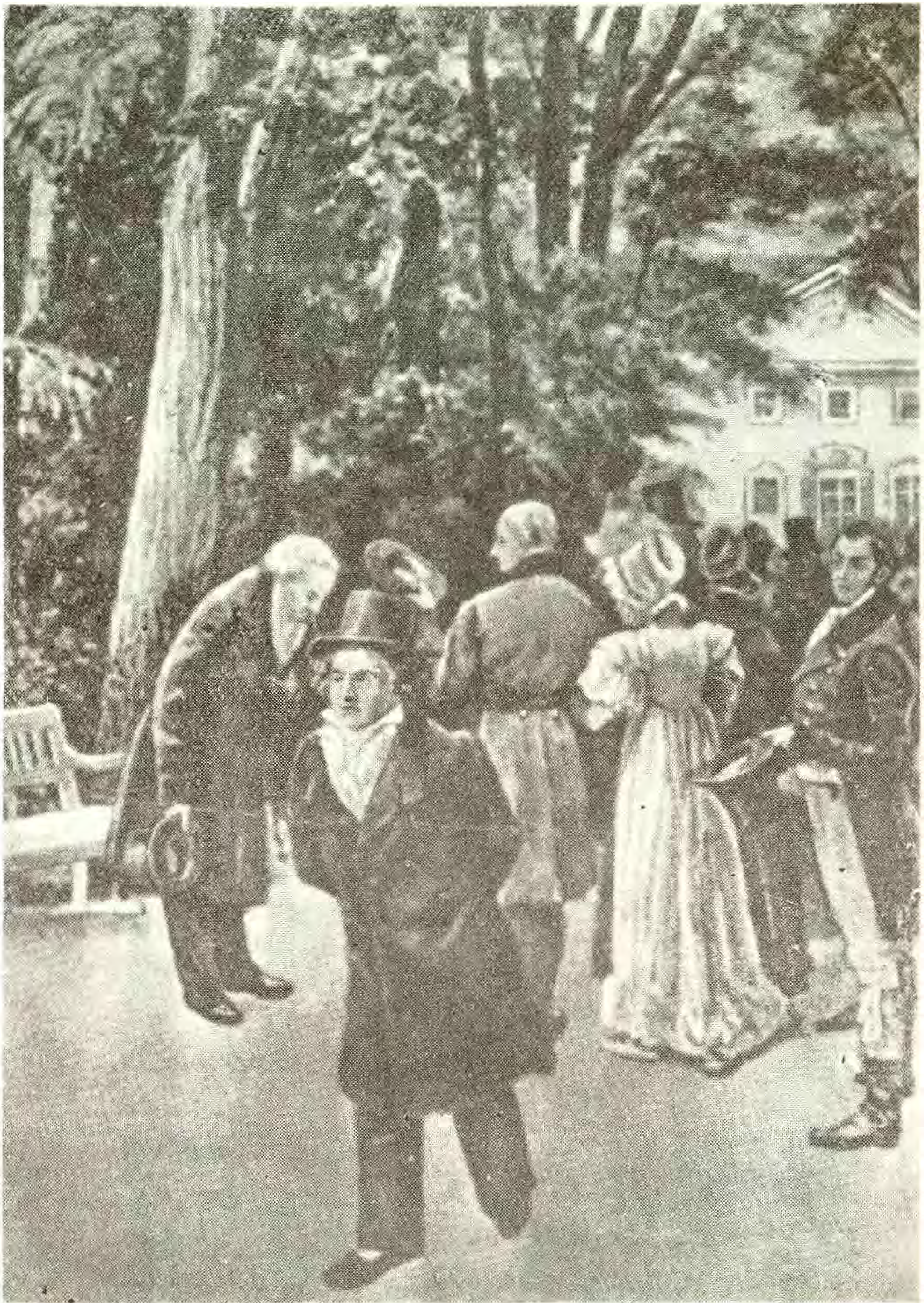
Altfel se comporta neîmblînzitul Beethoven: tuna și fulgera împotriva — cum presupunea el — nedemnei purtări a lui Goethe. Iată ce povestește Bettina: „Împărăteasa și ducii de Austria au fost la Teplitz și au acordat lui Goethe multă atenție . . . El a împărtășit acest lucru lui Beethoven în cuvinte învăluite într-o modestie străbătută de orgoliu. „E, ce să mai discutăm!“ — zise Goethe. — „D-ta — replică Beethoven — nu trebuie

să procedezi așa, că nu faci nimic bun. Trebuie să le dai peste nas cu meritele personale, altfel nu vor sezisa aluzia... Eu am procedat altfel cu dînșii: cînd la una din lecțiile pe care le predam ducelui Rainer (adică arhiducelui Rudolf) acesta m-a făcut să aștept în anticameră, pentru asta i-am strîns zdravăn degetele; întrebîndu-mă de ce sînt așa de nervos, i-am răspuns: „Am stat în anticameră degeaba și de aceea acum sînt nervos". Pe urmă, nu m-a mai lăsat să aștept. I-am demonstrat că o asemenea stupiditate are darul de a le scoate în relief grosolănia. De asemenea, i-am spus: „Dvs. aveți posibilitatea, este adevărat, să-i atîrnați cuiva la piept un ordin, dar prin aceasta nu-l veți putea face nici cu o iotă mai bun; aveți posibilitatea să faceți un consilier de curte sau un consilier privat, dar nu un Goethe și nici un Beethoven. Prin urmare, dvs. trebuie să purtați respect față de ceea ce nu puteți face și pînă la care aveți mult ca s-ajungeți; este spre binele dvs." În acel timp, lor (lui Goethe și Beethoven) le ieșiră înainte împărăteasa și ducii cu întreaga suită; atunci Beethoven îi spuse lui Goethe: „Mergeți, ca pînă acum, la braț cu mine, pentru că ei sînt acei care trebuie să ne facă loc să trecem, și nu noi lor". Goethe a fost de altă părere; își degajă mîna și, scoțîndu-și pălăria, se dădu la o parte, în timp ce Beethoven, cu mîinile în buzunar, trecu printre duci și suita acestora, abia ducîndu-și mîna la pălărie, în timp ce ei se retrăseseră să-i facă loc, salutîndu-l prietenos. Așteptîndu-l pe Goethe, care îi lăsase pe duci să treacă pe lîngă el, și care le făcuse acestora temeneli adînci, Beethoven îi spuse: „V-am așteptat pentru că vă port stima și respectul pe care-l meritați, dar persoanelor acelora le-ați arătat o cinste prea mare."

Apoi, Beethoven a alergat la noi, ne-a povestit totul și s-a bucurat ca un copil că l-a necăjit pe Goethe" (dintr-o scrisoare a Bettinei către Pückler-Muskau).

Ca o completare la această povestire servesc cuvintele lui Beethoven din așa-zisa a treia lui scrisoare către Bettina:

„Goethe a învățat cu împărăteasa rolul (el a compus pentru palat comedia *Paris* și a repetat personal cu interpreții rolul); ducele și el au vrut să pun ceva din muzica mea, eu i-am refuzat; ei sînt îndrăgostiți amîndoi de porțelanul chinezesc... Rațiunea



Beethoven şi Goethe la Teplitz în 1812
(tablou de Romling)



Wenzell Krumholz şi Muzzio Clementi



Amalia Seebald



Henrietta Sonntag
(portret de Magnus)



Karolina Unger
(litografie de Steyer)



Franz Schubert
(litografie de Teltscher)

nu-i mai stăpînește, dar eu n-am să mă apuc să fac jocul schimonoselilor lor. N-am să mă pretez la lucruri absurde împreună cu prinții“ [1].

În genere, compozitorul îi dădea lui Goethe, demonstrativ, lecții de conduită. „I-am tras o săpuneală“, a notat Bettina reproducînd cuvintele lui Beethoven. Trebuie să ne imaginăm o clipă pînă la ce grad Goethe cel corect și cu educație aleasă a fost jignit de purtarea lui Beethoven, fără să mai vorbim că nimeni nu îndrăznea să-i vorbească într-un asemenea limbaj. Compozitorul a lezat principiile conduitei poetului, pe care acesta le considera de nestrămutat.

Firește că aceasta a dus la o ruptură tacită. În viitor, Goethe niciodată n-a mai pomenit numele lui Beethoven și după cîțiva ani nu i-a mai răspuns la o scrisoare. În schimb, compozitorul i-a păstrat un sentiment de stimă fără margini, el a încercat să reia legăturile, dar în zadar: de fiecare dată glasul lui răsuna în pustiu.

Vara petrecută la Teplitz i-a adus lui Beethoven o nouă întîlnire cu Amalia Seebald. Această revedere i-a prilejuit compozitorului multe ore plăcute.

Vorbind despre întîlnirile ce erau pentru Beethoven raze de bucurie, trebuie să amintim și de copii, pe care el îi iubea foarte mult și cărora le tolera orice ștrengării. Unei fetițe de vreo opt ani care îi trimisese o scrisoare și îi cususe cu mîinile ei un coșuleț pentru scrisori, i-a dat un răspuns adorabil (7 iulie 1812): „Scumpa mea, buna mea Emilia, micul meu prieten drag! Îți răspund cu întîrziere la scrisoarea ta; o grămadă de treburi, apoi bolile neîntrerupte, să-mi fie scuză ... Nu lua lui Händel, Haydn și Mozart laurii lor: aceștia le aparțin lor, dar mie încă nu.

Coșulețul tău pentru scrisori îl voi păstra alături de alte semne de stimă pe care încă nici pe departe nu le merit și care mi-au fost dăruite de unii admiratori.

---

[1] Enervarea lui Beethoven împotriva lui Goethe a fost așa de mare, încît n-a ezitat să arunce vorbe usturătoare la adresa poetului. Într-o zi, mergînd cu Goethe în trăsură, poetul s-a arătat nemulțumit din cauza deselor temeneli ale trecătorilor. Beethoven i-a răspuns: „Nu vă alarmați, excelență, poate că aceste închinăciuni sînt destinate mie“. Evident că nimeni n-a putut auzi cele spuse între patru ochi în trăsură. Dar se pare că însuși Beethoven a avut grijă să divulge acest dialog. În orice caz, un asemenea răspuns este pe deplin verosimil în gura lui Beethoven.

Continuă cu lecțiile, nu te limita numai la exerciții în artă, ci caută să-i și pătrunzi conținutul, arta merită acest lucru, fiindcă numai arta și știința înalță pe om pînă la divinitate. Un adevărat artist este lipsit de trufie: el vede, spre regretul lui, că arta este nemărginită, el simte vag cît mai are pînă ajunge la țintă; și în timp ce alții poate îl privesc cu entuziasm, el este mîhnit că nu reușește să ajungă pînă acolo, unde geniul cel mai mare strălucește ca soarele îndepărtat. Aș veni cu mai mult drag la tine, la ai tăi, decît la un bogat care-și trădează sărăcia sufletească ... Eu nu cunosc alte privilegii pe care le poate avea un om, decît acelea care îl fac să se încadreze printre cei mai buni oameni; unde îi găsesc — acolo este patria mea. Cu considerație de prieten, al tău și al familiei tale,

Ludwig van Beethoven".

XVIII

Congresul de la Viena

Epopeea napoleoniană se apropie repede de sfîrșit. Încă la începutul anului 1813, după greaua înfrîngere a lui Napoleon în Rusia, oamenii politici germani au ridicat capul. Ultima coaliție împotriva Franței: Rusia, Prusia și Austria, a dat o lovitură hotărîtoare imperiului lui Napoleon. Burghezia, țărănimea și intelectualitatea germană s-au ridicat în 1813 cu armele în mîini ca să lupte împotriva cotropitorilor francezi în numele independenței naționale.

Domnitorii germani au profitat de această mișcare de eliberare națională. Ei au declarat „marele război de eliberare «înrobitorilor»". Încă în vara lui 1813 Napoleon a văzut în domnitorii germani doar niște vasali docili, iar în octombrie al aceluiași an, în «bătălia popoarelor» de lîngă Leipzig, care a durat trei zile, Napoleon a suferit o înfrîngere groaznică, retrăgîndu-se dincolo de Rhin. Zeci de mii de germani au căzut în lupta pentru independența pămînturilor germane. Trupele engleze de sub comanda lui Wellington au alungat pe francezi din Spania, amenințînd imperiul napoleonian dinspre apus.

În sfîrșit, Napoleon, în care pigmeii aristocrați tot mai vedeau «hidra revoluției», a fost învins. După ce împăratul a fost exilat pe insula Elba, în Franța a fost restaurată dinastia Bourbonilor; reacțiunea era în sărbătoare; împărații, regii și miniștrii Prusiei, Austriei și ai altor țări germane, s-au adunat împreună cu împăratul rus Alexandru I, în toamna anului 1814, la Viena, pentru împărțirea imperiului lui Napoleon. La congres domneau lăcomia și teama, de-abia acoperite de o frazeologie mincinoasă. Domnitorii căutau să-și smulgă unul altuia cîte o bucată cît mai grasă. Dar revoluția și poporul încă tot îi mai terorizau, iar Napoleon chiar și în exil prezenta un pericol. Ministrul de Externe al Austriei

Metternich, mai tîrziu cancelar, jongla abil cu această teamă generală și n-a existat nici o măsură cu caracter reacționar, pe care să n-o fi impus domnitorilor europeni, atît în congres cît și mai tîrziu.

Metternich socotea că este revoluționar pînă și entuziasmul ideologilor războiului de eliberare. Multe persoane suspuse au fost arestate pentru că și-au exprimat cu prea multă ardoare simțămintele patriotice.

Congresul de la Viena însemna începutul celei mai negre și mai crîncene reacțiuni în toată Europa. Pentru Germania, această reacțiune era întruchipată în persoana unui singur om, prințul Metternich, care avea o influență colosală asupra mersului treburilor din Europa. Ultimii ani ai lui Beethoven s-au scurs sub semnul regimului lui Metternich.

În timpul congresului, i-a fost dat, fără voia lui, să joace un mare rol. Monarhii și slugile lor aristocratice adunați acolo îl sărbătoreau pe marele compozitor. îl lingușeau, frecventau opera și concertele unde i se executau lucrările. Niciodată în cursul vieții Beethoven nu s-a bucurat de o glorie asemănătoare ca în acei ani. I se deschiseseră toate ușile; direcția teatrelor imperiale se purta față de el cu servilism; concertele se dădeau cu săli arhipline; *Fidelio* a fost reluată într-o regie somptuoasă și într-o interpretare admirabilă. Dar compozitorul, ca de obicei, nu acorda nici cea mai mică atenție nobilimii strălucitoare, care îl ridica în slava cerului; el profita în mod conștient de avantajele materiale pe care i le oferea situația creată, iar sărbătorile pline de strălucire care se succedau, nu-l interesau cîtuși de puțin.

În acele zile balurile, recepțiile, mascaradele și reprezentațiile fastuoase umpleau timpul liber al aristocrației, încît a avut dreptate cel care a spus că Congresul de la Viena „nu se ține, ci se dansează". Costul distracțiilor ajunsese la cifre fără precedent pentru acea vreme și anume, la treizeci milioane florini. În centrul atenției se găsea împăratul Alexandru I și nu-i de mirare că ambasadorul Rusiei la Viena, contele Razumovski, care în timpul congresului dădea balurile în grandiosul său palat, devenise una din figurile cele mai proeminente. Beethoven se întîlnea acolo cu persoane din înalta societate. Alți mecenați, care îl lingușeau pe marele compozitor, de asemenea au contribuit la faptul că Beethoven, independent de voința lui, apărea în rolul impropriu de muzicant «la modă». De altfel, încă cu mult înainte

de începerea congresului, compozitorul s-a văzut, să zicem așa, în rîndul artiștilor oficiali. Aceasta s-a întîmplat în felul următor:

La Viena locuia un mecanic-inventator cu numele de Johann-Nepomuk Mälzel. Trecea drept un bun pianist și pedagog, dar adevărata lui chemare era să fie inventator, domeniu în care a și obținut rezultate remarcabile. Beethoven se apropie de acest om bun și cinstit, care i-a făcut un serviciu foarte mare, confecționîndu-i un cornet acustic.

Cea mai minunată invenție a lui Mälzel a fost însă un dispozitiv numit «metronom» care, prin lovituri regulate, stabilește cu o precizie absolută orice tempo. În 1812, acest mecanism, numit la început cronometru muzical, a fost construit sub forma unui ciocănaș, lovind într-o nicovală de lemn. Au trecut cîțiva ani pînă ce mecanismul respectiv a luat forma de azi (pendulul cu greutate mobilă). În noua lui formă, mecanismul a căpătat răspîndire în toată lumea, scara vitezelor lui fiind peste tot un indicator precis al tempourilor.

Cînd în anul 1812 Beethoven a văzut prima construcție a mecanismului numit «cronometru muzical», a fost încîntat și, imitînd loviturile regulate ale ciocănașului, a scris *Allegretto* din Simfonia VIII, cu acordurile clar redate de suflătorii de lemn. După cîțiva ani, compozitorul scrie un canon pentru voci denumit *Ta-ta-ta* și interpretează această lucrare, cu caracter glumeț, la o serată prietenească dată în cinstea lui Mälzel.

În iarna din 1812—1813 Mälzel a deschis la Viena un «cabinet artistic». Alături de obiectele de artă erau expuse acolo tot felul de aparate inventate de el. Printre altele, atrăgeau atenția două instrumente muzicale mecanice: gornistul mecanic și «panharmoniconul». Gornistul cînta un marș de cavalerie cu semnale acompaniate de pian; panharmoniconul era mult mai complex. Această orgă mecanică frumos lucrată, aranjată ca o flașnetă cu mici suluri cilindrice, cuprindea toate instrumentele unei orchestre militare, acționînd cu ajutorul unor foale. Panharmoniconul executa cîteva piese cu caracter popular, notate de inventator pe suluri: uvertura *Lodoïska* de Cherubini, *Simfonia Militară* a lui Haydn, fragmente dintr-un oratoriu de Händel. Cherubini a compus special pentru panharmonicon lucrarea muzicală *Ecoul,* iar tînărul Moscheles i-a oferit lui Mälzel în același scop cîteva marșuri.

Natura creatoare a inventatorului nu se oprea niciodată la cele realizate: Mälzel își punea mereu tot felul de probleme. Astfel, în anul 1813 el s-a preocupat de executarea unei panorame care reda incendierea Moscovei. Mälzel comandă lui Beethoven o piesă simfonică de luptă pentru panharmonicon, intitulată *Bătălia lui Wellington la Vittorio*, urmărind să întreprindă amîndoi o călătorie rentabilă la Londra pentru a face o demonstrație cu invențiile realizate.

În acea perioadă, de neîntrerupte războaie care cuprinseseră întreaga Europă, a luat naștere și s-a răspîndit pe scară largă un gen muzical deosebit — genul muzicii de luptă. Aproape fiecare bătălie era cîntată; tematicii de război i se consacrau lucrări simfonice, pentru orgă, pentru pian și altele. Așa sînt, de exemplu, *Incendierea Moscovei* de Steibelt pentru pian, *Bătălia de pe mare* de Vogler pentru orgă[1]. Scrisă într-o împrejurare favorabilă *Bătălia de la Viitorio* a adus lui Beethoven glorie și bani mai mulți decît orice altă lucrare a lui. La dreptul vorbind, Beethoven nu este singurul autor al acestei *Bătălii:* întregul plan al piesei, precum și marșurile pentru tobe, semnalele goarnelor, succesiunea numerelor și a episoadelor și caracterul expunerii, i-au fost date dinainte de către Mälzel.

În octombrie 1813 *Bătălia* era gata pentru a fi înregistrată pe sul. Dar nici compozitorul, nici inventatorul n-au avut bani să întreprindă o călătorie costisitoare la Londra. Prevăzător și experimentat în chestiuni practice, Mälzel se hotărî să profite de momentul politic și să monteze *Bătălia* într-o «academie» obișnuită pentru publicul vienez, însă nu în înregistrare mecanică, ci sub forma unei piese simfonice obișnuite. El scontase în mod just succesul unei asemenea inițiative, fiind încredințat că o astfel de «academie» îi va aduce cu atît mai mult mijloacele necesare, cu cît se putea aștepta și la o reluare. Beethoven consimți să execute transpunerea necesară a *Bătăliei* pentru orchestră simfonică și astfel, în decembrie 1813 au avut loc primele două concerte în sala universității în folosul ostașilor invalizi.

---

[1] Această interesantă lucrare datorată iscusitului abate, se compunea din mai multe părți: partea întîi — bătaia tobelor; a doua — muzică militară și marșuri (în bătălia de pe mare); a treia — mișcarea vaselor; a patra — valurile; a cincea — salvele de tun; a șasea — strigătele de durere ale răniților; a șaptea — strigătele de victorie.

Mälzel a organizat ambele «academii» cu o foarte mare pompă. Ținînd cont de scopul de binefacere al acestora, precum și de celebritatea lui Beethoven, el se asigură de participarea celor mai mari muzicieni ai Vienei: Beethoven a fost dirijorul principal; Salieri și Weigl au condus grupurile orchestrale din galeriile din dreapta și din stînga (aceste două grupuri reprezentau trupele franceze și engleze); Hummel și tînărul Meyerbeer au reprodus salvele de tun cu ajutorul unor tobe speciale; din orchestră făceau parte muzicieni renumiți ca — violonistul Schuppanzigh, violoncelistul Romberg, contrabasistul Dragonetti. Programul a fost alcătuit din trei părți: 1. „Simfonia cea mai nouă a lui Beethoven (VII)", 2. Două marșuri de Dussek și Pleyel executate de gornistul mecanic al lui Mälzel și 3. *Victoria lui Wellington.*

Compoziția cu caracter de luptă a avut un succes zguduitor. Venitul net a înregistrat o cifră fără precedent și anume patru mii guldeni. Nimeni nu luă în seamă Simfonia VII: ulterior, un critic a denumit această lucrare genială ca fiind o piesă adiacentă *Bătăliei.*

Sub aspectul componenței orchestrale *Bătălia* îmbină o orchestră simfonică și două orchestre militare. În plus, grupul instrumentelor de percuție este întărit cu două tobe uriașe, care redau salvele de tun și cu două instrumente speciale care reproduc zgomotul împușcăturilor. Două trompete care dau semnalul — una în partea englezilor, cealaltă în partea francezilor — și două tobe, dispuse în același fel, sînt destinate să redea apropierea treptată a celor două armate.

Bătălia se cumpune din cinci părți: 1. Marșul englez *Rule Britania,* 2. Marșul francez *Malborough pleacă la război,* 3. *Bătălia* (centrul de greutate al lucrării), 4. *Asaltul* și 5. *Simfonia Victoriei.*

Dacă primii auditori ai *Bătăliei* n-au formulat nici umbră de critică față de această lucrare indiscutabil slabă, dacă în timpul vieții lui Beethoven numai unii muzicieni izolați au făcut recenzii negative despre compoziția gălăgioasă și săracă în conținut, generațiile următoare și-au exprimat păreri hotărît negative. De altfel, în zilele noastre aceste păreri își pierd orice însemnătate practică, deoarece *Bătălia* nu se mai interpretează nicăieri. Totuși, lucrarea are unele merite evidente. Înainte de toate Beethoven a dat dovadă de o incomparabilă înțelegere față de genurile muzicale: el a ținut

foarte bine seama de faptul că o asemenea compoziție de paradă prezintă interes nu într-atît prin expresivitatea muzicii, cît prin strălucirea și fastul mijloacelor sonore întrebuințate, ca și prin «caracterul său teatral» original. În cadrul interpretărilor ulterioare ale *Bătăliei* (organizate în Reduten Saal) s-a reușit să se aranjeze în așa fel lucrurile, încît grupurile ce închipuiau trupele engleze și franceze apăreau din două coridoare opuse, creînd iluzia unei bătălii. Compozitorul a scris această lucrare în linii mari, în genul frescelor în pictură. Calitatea muzicii demonstrează că *Bătălia* ar fi un fel de osatură primară a unei mari opere simfonice: sînt indicate numai contururile generale, muzica se limitează numai la pasaje comune, creîndu-se impresia că scheletul acesta urmează a fi prelucrat pentru a sta alături de unele compoziții orchestrale ale aceluiași autor.

După «academiile» tot atît de strălucite ale lui Beethoven în Reduten Saal, succesul *Bătăliei* a atins în anul 1814 apogeul.

În aprilie 1814 a avut loc penultimul mare concert pentru pian al compozitorului surd, în sala hotelului *Römischer Kaiser*. Beethoven a cîntat partea pentru pian din trio op. 97. Spohr, care a asistat la repetiție, a scris: „Aceasta n-a fost o delectare, fiindcă mai întîi pianul era foarte dezacordat, ceea ce puțin îl interesa pe Beethoven, întrucît și așa n-auzea nimic; în al doilea rînd, din virtuozitatea lui atît de uimitoare nu mai rămăsese aproape nimic datorită surzeniei. La pasajele tari, bietul compozitor surd lovea așa de puternic încît coardele zbîrnîiau, iar la o sonoritate înceată cînta așa de gingaș încît fragmente întregi nu puteau fi auzite . . . Poate oare un muzicant să suporte o asemenea nenorocire, fără a ajunge la desperare? Firea lui permanent posomorîtă nu mai era pentru mine o taină.“ Repetarea acestui concert la Prater a fost despărțirea celui mai mare pianist al timpului său de public.

Există cîteva amintiri interesante despre personalitatea lui Beethoven și despre felul lui de viață, din anii 1813—1814.

Neavînd o simpatie deosebită pentru marele compozitor, Spohr, îi consacră în autobiografia sa următoarele rînduri:

„Ne-am așezat la o masă (într-un birt), și Beethoven deveni foarte vorbăreț, ceea ce provocă mirare la cei care prînzeau, știindu-se că de obicei el era posomorît, scump la vorbă și împietrit. Era un mare chin să-l faci să-și înțeleagă interlocutorul, fiindcă trebuia să strigi așa de tare, că se auzea în a treia

cameră... Beethoven a fost întrucîtva brutal, ca să nu spun grosolan; totuși, privirea lui onestă strălucea de sub sprîncenele stufoase.

...(de la sfîrșitul lui mai 1813) uneori îl întîlneam la Teatrul Vienez stînd foarte aproape de orchestră, pe locul oferit gratuit de contele Palfy... Despre muzică vorbea extrem de rar. Și dacă vorbea, părerile îi erau foarte severe și într-atît de categorice, încît parcă nu admiteau nici o contrazicere. Pe atunci, tema preferată a discuției lui era să critice fără cruțare pe Lobkowitz și Palfy — directorii teatrului. Adeseori cînd ne aflam în clădirea teatrului, îl înjura atît de tare pe acesta din urmă, că putea fi auzit nu numai de publicul care pleca, ci și de însuși contele care se afla în biroul lui...

Era un prost gospodar, și, din nefericire, cei din jurul lui îl furau. De multe ori ducea lipsă de strictul necesar. La începutul cunoștinței noastre l-am întrebat odată, după ce nu-l văzusem de cîteva zile la birt: „Nu cumva ați fost bolnav? Cizma mi-a fost bolnavă și întrucît n-am decît o pereche, am stat sub arest la domiciliu" — a fost răspunsul.

Warnhagen, sosit la congres pe la sfîrșitul anului 1814 împreună cu ministrul prusac Hardenberg, imediat ce ajunse la Viena își căută prietenul, dar de data aceasta nu s-a mai putut înțelege cu el. Probabil că văzuse în Warnhagen pe reprezentantul funcționărimii guvernamentale, pe care o ura. Amintindu-și despre această întîlnire, Warnhagen scrie între altele: „El nu voia să aibă de-a face cu aristocrații și-și exprima această atitudine cu o repulsie plină de mînie..."

Iată ce povestește muzicianul praghez Tomasek despre întîlnirile avute cu Beethoven în toamna anului 1814: „Sărmanul auzea în ziua aceea destul de prost, încît trebuia mai curînd să răcnești, decît să vorbești... Camera în care m-a primit așa de prietenos, era prost mobilată și, în plus, domnea acolo aceeași dezordine, ca și în părul lui... Graiul îi era încîlcit; discuta cu glas tare, cum se întîmplă la cei surzi, și, în același timp, ducea mereu mîna la ureche, vrînd parcă să-și caute auzul pierdut."

Tomasek redă considerațiile lui Beethoven despre interpretare: „Este știut de mult că cei mai mari pianiști au fost în același timp și cei mai mari compozitori, dar cum cîntau ei? Nu ca pianiștii de azi, care aleargă în sus și în jos pe claviatură cu pasajele dinainte studiate — fuș, fuș, fuș — ce înseamnă asta?

Nimic! Adevărații virtuozi ai pianului redau prin cîntul lor ceva coerent, ceva desăvîrșit (o asemenea improvizație putea fi considerată ca o lucrare completă, bine elaborată). Iată ce înseamnă a cînta la pian; restul nu contează deloc."

Un amator de muzică, dr. Weissenbach, care a scris textul pentru cantata beethoveniană *O clipă de neuitat,* a lăsat o descriere a lui Beethoven și a felului lui de viață:

„Corpul lui Beethoven era plin de vigoare și forță ... Vigoarea îi era proprie doar cărnii și oaselor; sistemul său nervos însă era în gradul cel mai înalt surexcitat și chiar bolnăvicios ... Cîndva suferise de un tifos groaznic; de atunci începe perturbarea sistemului lui nervos și, probabil, perturbarea auzului, atît de chinuitoare pentru dînsul ... Aceasta este mai mult o pierdere pentru el personal, decît pentru restul lumii. Este important, totuși, că pînă la îmbolnăvire auzul lui era de o finețe neîntrecută. Caracterul său corespunde întru totul măreţului talent cu care era înzestrat. Niciodată n-am întîlnit o fire mai copilăroasă, îmbinată cu o voință atît de puternică și de dîrză; dacă n-ar fi avut decît inimă, tot ar fi fost un om în fața căruia trebuie să te ridici și să te închini. Era cu trup și suflet devotat binelui și frumosului, datorită însușirii înnăscute care lasă departe în urmă orice educație ...

Neregularitatea [vieții sale] atinge gradul cel mai înalt în perioada creației. Adeseori lipsește zile în șir, și nimeni nu știe unde se găsește."

Figura lui Beethoven a fost reprodusă în anul 1814 de pictorul Letronne. Portretul a fost gravat tot atunci de Höffel, pe baza comenzii făcute de firma Artaria și s-a bucurat de o mare popularitate. Se pare că el redă în mod veridic trăsăturile compozitorului atunci în vîrstă de patruzeci și trei de ani: frapează fața încă tînără, plină de îndrăzneală și de energie, lipsită de cele mai mici urme de ruină, atît de evidente în portretele lui de mai tîrziu. Alături de sculptura lui Klein (1812), executată la comanda fabricantului de piane Streicher, gravura lui Letronne-Höffel face parte dintre portretele lui Beethoven cele mai fidele.

În anul 1815 Beethoven rămăsese ca și pînă atunci idolul celor care se bucurau de cea mai mare influență în congres. Înalta aristocrație nu se interesa de părerile lui politice, atîta timp cît compozitorul lovit de surzenie tăcea. Dar evenimentele care se desfășurau în Europa nu puteau să nu-l intereseze pe Beethoven.

Soarta tragică a lui Napoleon, exilat pe mica insulă Sfînta Elena, pierdută în oceanul Atlantic, frămînta lumea întreagă. Beethoven urmărea cu multă atenție destinul fostului său erou.

Compozitorul surd discuta cu prietenii folosind așa-numitele «caiete de conversație», în care se scriau întrebările și răspunsurile interlocutorilor. În caietul de conversație pe anul 1819 găsim următoarea tiradă politică, notată de mîna unuia dintre interlocutorii lui Beethoven:

„Ce situație tristă! Pînă la 1813 era mult mai bine. Aristocrații au găsit din nou sprijin în Austria și starea de spirit republicană s-a transformat într-un mic cărbune care arde înăbușit sub cenușe."

La începutul anului 1815 a avut loc la Burgtheater un concert al curții, fără accesul marelui public. În programul acestui concert se făcuse pentru prima oară o abatere de la regulile stabilite în cercurile înalte. Iată ce scrie în legătură cu aceasta un participant la concert, cîntărețul Wild: „La alegerea lucrărilor destinate interpretării s-a renunțat pentru întîia oară să se execute numai muzică în stil rococo . . . Executarea *Adelaidei* [de Beethoven] a avut drept urmare faptul . . . că eu m-am apropiat mult de cel mai mare geniu muzical al tuturor timpurilor, întruchipat în Beethoven. Maestrul, bucuros de alegerea făcută, m-a căutat și și-a exprimat dorința să mă acompanieze."

După cum vedem, muzica lui Beethoven a ieșit victorioasă chiar în cuibul aristocrației de la curte.

Beethoven nu o dată a apărut în anul 1815, în diferite săli de concert din Viena, ca dirijor — în special la concertele date în scop de binefacere. La 25 decembrie a executat în cadrul unuia din aceste concerte o nouă cantată, compusă pe un text de Goethe, anume *Liniștea mării și călătoria fericită* op. 112. Noua lucrare pentru cor și orchestră, compusă nu cu mult înainte, se distinge prin seninătatea, măreția și plenitudinea maturității artistice. Poezia naturii se contopește cu senzația de liniște și calm.

Dintre alte compoziții, puține la număr, scrise în aceea perioadă, atrag atenția minunata sonată pentru pian în *mi* minor op. 90, două sonate pentru violoncel op. 102, precum și uvertura op. 115, denumită incidental *Onomastica*. Cea mai răspîndită dintre acestea este, fără îndoială, sonata pentru pian op. 90. Ea se compune în total din două părți. Partea întîi, cu contrastul ei inițial, fundamental, dintre un motiv puternic, transformat pe loc

într-un ecou blînd, este plină de o energie vitală clocotitoare. Partea a doua este o melodie clară, cantabilă și simplă. Simplitatea aceasta reflectă înfrîngerea furtunilor și a frămîntărilor.

Uvertura op. 115 este unica uvertură beethoveniană care n-a fost scrisă pentru teatru, spre deosebire de celelalte zece uverturi ale sale. După cum arată titlul dat de autor, lucrarea „este adaptabilă fiecărui caz în parte și adecvată pentru executare în cadrul concertelor". Se vede că a fost concepută pentru vreo solemnitate și în cele din urmă interpretată la concertul din 25 decembrie 1815, în cadrul căruia, tot pentru prima oară, s-a executat și cantata *Liniștea mării și călătoria fericită*.

Anii 1814—1815 au fost consacrați unei serii întregi de cîntece scoțiene și altele; tot atunci a fost început cel dintîi ciclu de cîntece din istoria muzicii, intitulat *Către iubita îndepărtată*.

Din punct de vedere istoric, toate lucrările din anii 1813—1815 trebuie privite ca lucrări de tranziție. Ele conțin în germene «ultimul stil» al lui Beethoven. Compozițiile de mai tîrziu, începînd din anul 1816, se deosebesc de celelalte. Dar și Simfonia IX, *Missa,* ultimele sonate și cvartete nu oferă nici o bază pentru părerea răspîndită printre istoricii burghezi ai muzicii despre regenerarea interioară a esenței însăși a muzicii beethoveniene. Beethoven n-a părăsit niciodată pozițiile sale ideologice. Dacă forma lor de manifestare s-a schimbat în timpul reacțiunii, dacă în această perioadă a căpătat un rol mult mai însemnat latura subiectivă a creației sale, dacă, în sfîrșit, impulsurile eroice au trecut în imagini mult mai calme și bogate din punct de vedere filozofic — Beethoven a rămas în fond același artist al realității, un artist-realist.

XIX

Ultimii ani

La sfîrșitul anului 1815 a murit fratele lui Beethoven, Karl-Kaspar. Legăturile dintre frați erau încordate, dar în ultimii ani ai bolii lui Karl, compozitorul a arătat suferindului atenția cea mai duioasă și nu o dată l-a ajutat cu bani. Nu-i de mirare că «funcționarul casier cezaro-crăiesc» Karl-Kaspar, cunoscînd foarte bine corupția și frivolitatea soției sale Johanna, n-a testat tutela copilului său de nouă ani asupra soției, ci asupra celebrului său frate. Singuraticul Beethoven, care întotdeauna a dorit cu pasiune să aibă o familie și care își adora nepotul, a consimțit cu plăcere.

Dar Karl-Kaspar a săvîrșit o greșeală: vrînd înainte de moarte să se împace cu soția, a redactat un punct testamentar atît de confuz, încît a dat naștere la diferite interpretări a ultimei sale dorinți. Punctul referitor la tutelă s-a vădit a fi discutabil, deoarece muribundul lăsa în aparență Johannei dacă nu o participare egală, în orice caz una indirectă la educația copilului. Prin acest punct confuz Karl-Kaspar a prilejuit nesfîrșite litigii și dispute între Johanna și cumnatul acesteia. Nu puține umiliri și tulburări a avut Beethoven să suporte datorită acestei tutele nenorocite.

Totuși, compozitorul a dus zi de zi o luptă dîrză pentru dreptul de a se îngriji de soarta copilului. Dragostea ce o purta nepotului îl face să fie gata pentru orice sacrificii. Dacă am urmări zi de zi ultimii ani din viața lui Beethoven, am vedea că această luptă neîntreruptă și istovitoare pentru fericirea vieții ce i se încredințase capătă caracterul unui adevărat eroism.

Micul Karl, o ființă înzestrată, era încă din fragedă copilărie un mincinos și un leneș fără pereche. Mama acestuia nu se da în lături de la nici un fel de mijloace ca să-și ațîțe copilul împotriva lui Beethoven. Compozitorul, dîndu-și seama cît de ne-

fastă este influența acestei femei asupra fiului ei, a căutat s-o înlăture complet de la educarea micului Karl. Timp de cinci ani el a avut cu Johanna tot felul de procese care s-au terminat, după multe ezitări și divergențe ale judecătorilor, cu un deplin cîștig de cauză pentru Beethoven: în anul 1820 justiția a declarat definitiv pe Beethoven tutore, izolîndu-l pe Karl de toate influențele negative ale mamei.

În decursul acestor cinci ani, Beethoven îmbătrîni vizibil: în afară de nesfîrșitele tărăgăneli judiciare și de jignirile pe care le suferea, el era într-o continuă stare de nervozitate din cauza lipsurilor care nu mai luau sfîrșit, trebuind să se gîndească mereu la consolidarea situației sale materiale. De pe urma concertelor triumfale din anii 1814—1815 a reușit să economisească vreo cîteva mii de florini. Asumîndu-și tutela asupra nepotului, investi acești bani în acțiuni bancare. A fost o investiție avantajoasă. Compozitorul s-a hotărît să păstreze hîrtiile de valoare pentru Karl, ceea ce a și reușit. Numai o singură dată, din cauza unei nevoi extreme, a vîndut o acțiune, dar mai tîrziu a «restituit» acest «împrumut» făcut sie însuși.

Beethoven nu avea suficiente mijloace pentru viața de toate zilele. «Pensia» pe care i-o serveau protectorii aristocrați, nu-i acoperea nici a patra parte din cheltuieli, iar munca asupra lucrărilor se desfășura anevoios din cauza bolii, a grijilor permanente și a neplăcerilor legate de educația nepotului. În plus, ultimele lui lucrări nu mai erau achiziționate cu plăcere, deoarece posibilitățile de a desface cu succes lucrări complicate erau reduse. Multe scrisori din acea vreme ale compozitorului sînt pline de socoteli mărunte și de conturi bănești, dar în același timp ele înduioșează uneori pînă la lacrimi, fiindcă reflectă inima largă ce o avea acest om mare, care a luptat bărbătește cu groaznice neajunsuri materiale de dragul fericirii «fiului» (așa își numea nepotul, dorind prin aceasta să-și releve sentimentul paternității față de copil).

Beethoven îl internă pe Karl în pensionul unui oarecare Giannatasio del Rio. Avea legături de prietenie cu această familie italiană germanizată. Una din fiicele stăpînului pensionului, anume Fanny, fată inimoasă, cu o fire profundă, era deosebit de devotată lui Beethoven. Jurnalele ei sînt pline de însemnări prețioase referitoare la compozitor. Iată ce povestește Fanny despre Beethoven (1816): „Pentru Beethoven începuse, dacă se poate

spune așa, o nouă viață spirituală: se părea că se consacrase trup și suflet copilului. El compunea, sau nu, după cum nepotul îi aducea bucurii sau neplăceri, iar uneori chiar amărăciuni. În anul 1816 a venit la noi pentru prima oară ca să înscrie pe iubitul său Karl în institutul pe care tatăl meu îl înființase în anul 1798 . . . Îmi amintesc destul de limpede și azi cum Beethoven se învîrtea plin de vioiciune prin încăpere, și noi, fără a da atenție «interpretului» care-l însoțea, anume dl Bernard (mai tîrziu redactor-șef la *Wiener Zeitung)* ne apropiam într-una de urechea compozitorului, deoarece încă pe atunci trebuia să stai foarte aproape de dînsul ca să-ți înțeleagă graiul . . . Mai tîrziu, cînd tatăl meu se mută cu institutul la marginea orașului . . . Beethoven își închirie o locuință prin apropierea noastră, încît toată iarna, seară de seară, era printre noi."

Curînd Beethoven îl retrase pe Karl din institutul lui Giannatasio. După chinuri și încercări îndelungate de a da lui Karl o educație aleasă în familie, după tot felul de bîrfeli, demersuri și intrigi pornite din partea «crăiesei nopții» — Johanna — Beethoven își internă nepotul într-un institut similar al unui oarecare Blächlinger, elev al lui Pestalozzi. Dar nici un fel de metode pedagogice n-au reușit să corijeze pe tînărul stricat. El nu-și iubea unchiul, cu toate că se pricepea abil să-i intre pe sub piele. Duplicitatea și falsitatea lui Karl i-au adus lui Beethoven infinit de multe amărăciuni. Compozitorul era încredințat că, date fiind aptitudinile nepotului, acesta va putea deveni un om învățat. Tînărul știa destul de bine greaca și într-un timp s-a ocupat de filologie. Dar nimic nu ducea la bun sfîrșit și în general era ușuratic. Era atras mai mult de distracții și plăceri. Cînta destul de bine la pian, învățînd cu Czerny, căruia Beethoven îi dăduse în acest scop prețioase îndrumări pedagogice. Dar muzicant din Karl n-a ieșit. În schimb învățase la perfecție biliardul, băgînd cu atîta măiestrie bilele în pungă, încît își creease o oarecare popularitate printre stîlpii berăriilor vieneze. În ultimii ani ai vieții unchiului el încercă să studieze la institutul politehnic. S-a putut regăsi pe deplin numai în armată, unde Beethoven pe bază de protecție, l-a făcut ofițer. Cînd compozitorul își dădea sfîrșitul, nepotul era departe, într-un orășel de provincie, unde unitatea lui își avea garnizoana. S-a păstrat un portret al lui Karl: avem în față figura unui vizitator obișnuit al locurilor rău famate. Îți vine rău la gîndul că acest om

de nimic în înțelesul deplin al cuvîntului este acela care a curmat viața marelui compozitor, amărîndu-i zi de zi existența și producîndu-i atîtea griji și necazuri.

O imagine despre felul de viață și despre personalitatea lui Beethoven în acea vreme ne-o dă un oarecare Bourcy care l-a vizitat în 1816 și care era prieten al lui Amenda, pastorul din Kurlanda — un tovarăș apropiat din tinerețe al compozitorului.

„Mi-am închipuit că Beethoven trebuie să fi trăit într-un palat princiar sub protecția vreunui mecena. Cît am rămas de mirat cînd un vînzător de scrumbii, arătîndu-mi o casă din apropiere, mi-a spus: «Mi se pare că dl Beethoven locuiește aici, alături, l-am văzut adeseori intrînd...» O locuință mizerabilă și încă în etajul doi! Trepte mici de piatră dădeau direct în camera unde crea Beethoven... Compozitorul mi-a ieșit înainte... Un om de statură mijlocie, bine legat, părul pieptănat peste cap și bine încărunțit, fața roșcovană, ochii înflăcărați, mici dar profunzi și plini de viață... «Am nenorocul de a fi părăsit de toți prietenii și-mi pierd timpul în această Vienă oribilă» — zise dînsul. Apoi mă rugă să vorbesc tare, deoarece acum iarăși aude deosebit de prost... În genere de mult nu mai e sănătos și nu mai compune nimic nou... Din cauza tulburării vorbește foarte mult și foarte tare. Fierea otrăvitoare se revarsă într-însul. Este foarte nemulțumit și blestemă în special Austria și Viena. Vorbește repede și foarte vioi. Adeseori lovește cu pumnul în pian... «Împrejurările mă țin înlănțuit aici — spune dînsul — dar aici totul este hidos și murdar. Toți, de sus pînă jos, sînt niște ticăloși. Nu poți avea încredere în nimeni... Muzica este în completă decădere. Împăratul nu face nimic pentru artă, iar restul publicului se mulțumește cu ceea ce este...» (În legătură cu nepotul): «Băiatul trebuie să devină artist sau om de știință, ca să ducă o viață superioară, iar nu să se împotmolească în banalitate. Numai artistul și omul de știință sînt capabili să-și făurească o lume a lor, fericită...» Cînd înceta să vorbească, fruntea i se încrețea și se încrunta în așa fel, încît te-ar fi înspăimîntat, dacă nu s-ar fi știut că în fond sufletul acestui artist este plin de bunătate..."

Cu toate că Beethoven nu mai auzea de loc, el a rămas pînă la sfîrșitul zilelor un interlocutor vioi, captivant. Caracterizările sale nimicitoare, părerile lui pline de profunzime, blestemele la adresa curții și a aristocrației, în sfîrșit, opiniile lui despre

muzica timpului său respirau o principialitate intransigentă. Beethoven n-avea frică de spionii lui Metternich, care se țineau după el. Într-o zi, compozitorul repetă un aforism al lui Goethe: „La urma urmelor dumnezeu nu este altceva decît un evreu bătrîn cu barbă." Unul dintre învățătorii nepotului l-a amenințat că-l va denunța ca pe un agitator politic primejdios. Blächlinger, directorul institutului unde învăța Karl, a izbutit să mușamalizeze chestiunea dînd mită. În alte cazuri compozitorul, fără nici o rezervă, a adus aspre critici regimului din Austria, necruțînd nici palatul și nici pe împărat. În decembrie 1819, unul dintre interlocutori i-a consemnat în caietul de conversații un avertisment: „Nu vorbiți așa de tare! Sînteți prea cunoscut. O astfel de situație este neplăcută în public; ne simțim strîmtorați, din toate părțile se trage cu urechea." Altădată, mîna cuiva înscrie în același caiet: „... aci este de față spionul Hensel" (martie 1820). Întîmplarea s-a petrecut, se vede, într-un birt.

Cu toată reacțiunea extrem de cruntă instaurată după Congresul de la Viena, ideile sociale și politice înaintate se maturizează și se răspîndesc; purtătorii acestor idei sînt «oamenii noi», cei mai mulți colaboratori și redactori ai ziarelor progresiste, profesori, poeți, publiciști. Fondul ideilor îl constituie tendința spre democrație, spre eliberarea de sub cătușele regimului iobăgist-feudal și, în sfîrșit, spre unificarea Germaniei. Aceste tendințe au trăit și s-au dezvoltat în diferite cercuri din Germania și Austria sub cîrmuirea lui Metternich. Bürger-ul intelectual analiza cu plăcere teme politice și chiar critica unele lucruri, iar oamenii mai înaintați ai epocii propagau, voalat, într-o formă sau alta, idei revoluționare pentru acele timpuri.

Beethoven se întîlnea adeseori cu reprezentanții cei mai de seamă ai intelectualității vieneze. De multe ori discuțiile aveau loc în magazinul de note al lui Steiner (ulterior Hasslinger). Iată ce scrie despre vizitele la Beethoven, Hütenbrenner un prieten al lui Franz Schubert (1816): „Prima dată Beethoven nu era acasă, totuși gazda ne-a deschis camera unde trăia și lucra. Acolo totul era în dezordine: partituri, cămăși, ciorapi, cărți. A doua oară era încuiat cu doi copiști... Ne deschise ușa, s-a scuzat că-i ocupat și ne-a rugat să trecem altă dată...

Beethoven vizita o dată sau de două ori pe săptămînă magazinul editurii Steiner et Co. între unsprezece și douăsprezece

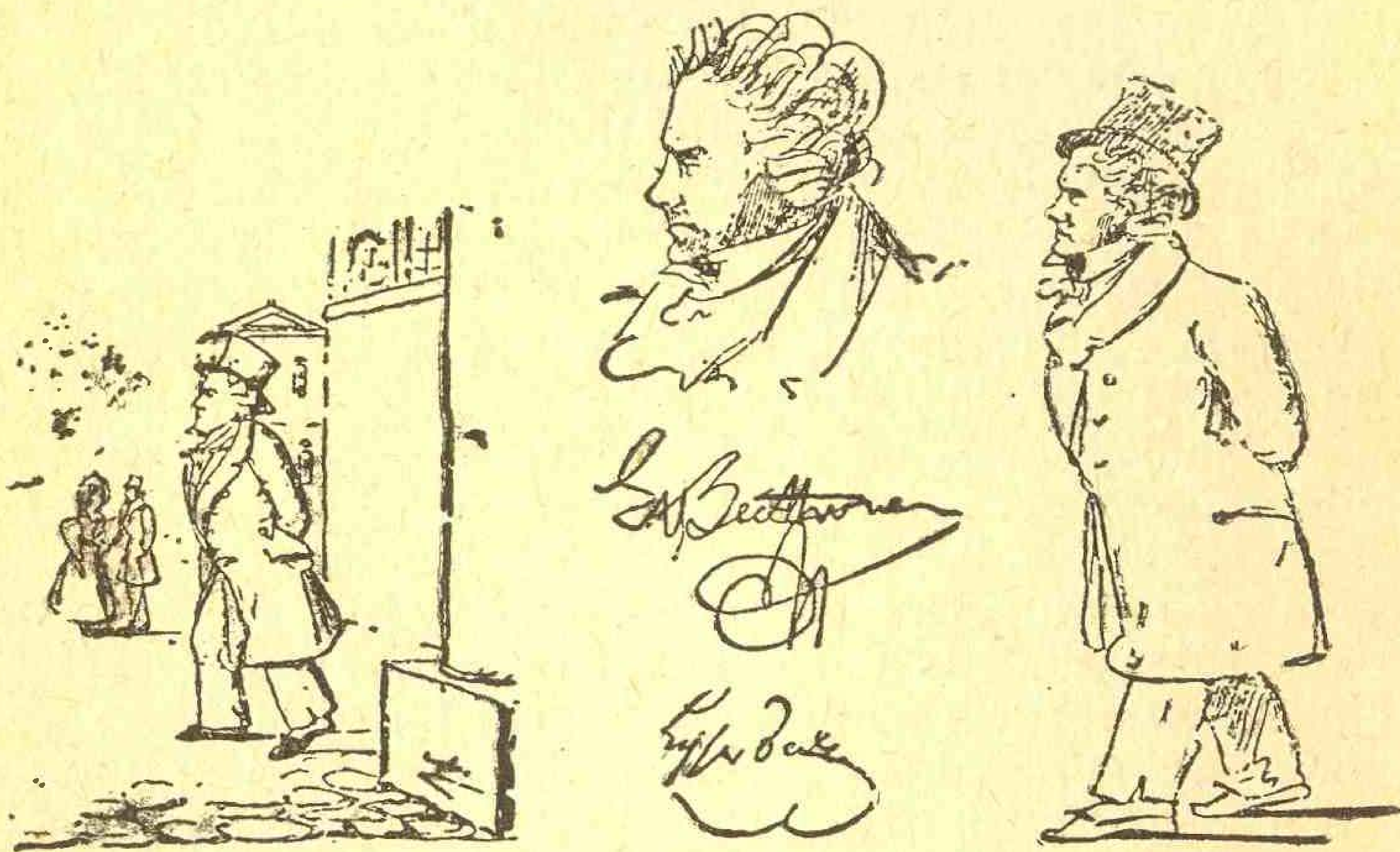
dimineața. Aproape de fiecare dată se adunau acolo compozitori și se făceau schimburi de păreri asupra muzicii. Mergeam adeseori împreună cu Schubert. Ne delectam cu vorbele tari și pline de sarcasm ale lui Beethoven, mai cu seamă cînd venea în discuție muzica italiană."

Aproape în fiecare zi Beethoven se întîlnea, la masă, într-un birt, cu noii lui prieteni, juristul Bach, pedagogii Blächlinger și Peters, literatul Kann și redactorul Bernard. Aci se desbăteau noutățile literare și filozofice, se pronunța numele lui Byron (lui Beethoven i s-a oferit în mod insistent subiectul *Piratului* pentru o operă), apoi al lui Schleyermacher, Schelling, se purtau discuții politice destul de îndrăznețe; interlocutorii compozitorului își notau ideile în caietul de conversații, iar Beethoven le dădea replici cu vocea lui răsunătoare «de leu». Însemnările s-au păstrat în parte. Ele, se înțelege, nu conțin răspunsurile lui Beethoven la întrebările ce i se puneau, fixează în schimb părerile prietenilor compozitorului, pe care, probabil, el le împărtășea.

Replicile erau pline de intransigență față de biserică și religie („Dumnezeu nu-i decît o marionetă, care nu s-a coborît niciodată pe pămînt"), față de plutocrația bancară („Marii bancheri țin în mîini toate guvernele"). Ele erau pline de încredere în viitor („Peste cincizeci de ani vor fi numai republici peste tot").

Romain Rolland povestește astfel despre aceste convorbiri: „Prietenii lui Beethoven înjurau reacțiunea europeană și salutau prăbușirea întregului regim." „Toate țările sînt în pragul falimentului. Spania este pradă unei sărăcii îngrozitoare: doi ani de cînd trupelor nu li se plătește nimic, ofițerii cerșesc, cei din flotă mor de foame. Întreaga Europă este în pragul catastrofei." Nici un stat nu poate scăpa de datorii, „cu toate milioanele pe care le-am impus Franței să le plătească . . . Germania este silită să întrețină treizeci și opt de curți, un milion de prinți și prințese . . ." Loteriile nu vor ajuta să se poată ieși din impas. Se spune că în ajunul revoluției în Franța era aceeași situație. Toată Europa urăște pe Bourboni. „Pomul care nu dă roade, merită să fie smuls și aruncat în foc." Numele lui Napoleon apare din nou: „. . . datorită lui, revoluția s-a întins dincolo de hotarele Franței; dar cine o va duce la capăt?" Aci a luat cuvîntul Beethoven, și noi nu știm cum și-a încheiat fraza, dar ne putem ușor imagina. Nu degeaba unul dintre prieteni îi prezice: „D-ta ai s-o sfîrșești pe eșafod."

Dacă ținem seamă că Beethoven, în tot cursul vieții sale petrecute la Viena, nu s-a sfiit să vorbească deschis împotriva «canaliei princiare», să-și spună părerile despre venalitatea camarilei imperiale, vorbind cu mînie, în termeni violenți despre însuși împăratul Franz, nu putem decît să ne mirăm că marele compozitor n-a fost arestat niciodată. În legătură cu aceasta,



Beethoven
(schițe de Lyser)

Romain Rolland spune următoarele: „Caietele de conversații din anul 1820 dau în vileag una din cauze, de care noi n-am ținut seama: popularitatea imensă a lui Beethoven... Se temeau de opinia publică. Nu te puteai atinge de Beethoven fără a te expune riscului de a provoca bîzîitul stupului și de a-ți atrage înțepăturile albinelor. Prietenii lui Beethoven își dădeau foarte bine seama de privilegiile pe care i le acorda această protecție invizibilă...

Astfel, curtea vieneză n-a îndrăznit să se atingă de Beethoven, considerînd că este mai cuminte să-l ignore. Curtea îl dușmănea, ostracizîndu-l și refuzîndu-i orice funcție sau rang, cu toate că el rîvnea la aceasta. Cînd Beethoven a murit, repre-

zentanții familiei imperiale, cu meschinăria lor, n-au găsit de cuviință să ia parte nici măcar la funeraliile lui."

Beethoven a simpatizat întotdeauna pe cei care au suferit din cauza convingerilor lor politice radicale. În anul 1815 el a avut ca secretar pe Anton Schindler, student la universitatea din Viena, arestat cu puțin timp în urmă sub învinuirea de a fi făcut parte dintr-un grup revoluționar. Acuzația nu a putut fi dovedită și drept urmare, Schindler a fost pus în libertate. Ca efect al acestei arestări, Schindler deveni unul dintre oamenii cei mai apropiați ai compozitorului. Student în drept, Schindler se ocupa în același timp și cu știința muzicii și făcea parte dintr-o orchestră de operă ca violonist. Atașamentul lui față de Beethoven nu cunoștea margini. Tînărul secretar a făcut în decurs de șapte ani, din 1818 pînă în 1825, numeroase servicii lui Beethoven. Îl vizita zilnic și îi purta o grijă înduioșătoare atît lui, cît și gospodăriei neglijente a acestuia. Dar în același timp, Schindler avea un caracter insuportabil și suferea de îngîmfare. Beethoven era de multe ori nedrept față de acest prieten al său devotat: se pare că orgoliul și încrederea prea mare în sine a lui Schindler îl iritau pe compozitor. Adeseori îi interzicea să vină la dînsul și nu se sfia să-l copleșească cu tot felul de reproșuri. Schindler niciodată nu se supăra pe compozitor. Acest prieten corect, deși mărginit, a fost cu puțin înainte de moartea lui Beethoven înlăturat de violonistul Holz, interlocutor agreabil și simpatic. Numai la sfîrșitul anului 1826, cu cîteva luni înainte de moartea lui Beethoven, Schindler își reocupă locul dinainte în casa compozitorului.

În afară de cunoscuta biografie a lui Beethoven (prima ediție din anul 1840), Schindler a publicat numeroase articole și amintiri răzlețe despre marele său prieten, a scăpat de la pieire o serie întreagă de documente, dar, după cum arată cercetările cele mai recente, multe din ele le-a distrus. Iată ce spune în legătură cu aceasta Romain Rolland: „Cu ocazia uneia dintre ultimele convorbiri cu Beethoven... el (Schindler) și-a luat îndatorirea să-i păstreze amintirea. Dar dînsul concepe stima într-un fel al său propriu. Din patrimoniul lui Beethoven nu recunoaște decît ceea ce pare «respectabil» pentru filistinul Schindler. Acesta caută cu tot dinadinsul să extirpeze din Beethoven îndrăzneala ideilor sale și independența opiniilor lui. Începuserăm să avem suspiciuni cînd am aflat, spre consternarea

noastră, că din 400 caiete de conversații, transmise de Breuning lui Schindler după moartea lui Beethoven, la Schindler s-au găsit numai 136 atunci cînd ducea în 1846 tratative pentru a le vinde bibliotecii regale din Berlin. Astfel, 264 caiete de conversații au dispărut... „Sînt convins — scrie el lui Denys (conservatorul bibliotecii), — că dacă majestatea sa le-ar fi citit numai, ar fi dat ordin să fie arse aceste caiete, pentru ca biblioteca regală să nu adăpostească niște atacuri atît de nestăvilite împotriva puterii supreme.“ Romain Rolland scrie mai departe despre Schindler: „... era dintre acei «revoluționari în tinerețe», care, aidoma păcătoșilor pocăiți, devin cu timpul apologeți ai virtuții. Schindler făcea caz de virtutea lui pe socoteala lui Beethoven și tocmai aceasta numise dînsul apărarea memoriei compozitorului. Puritanismul lui Schindler ne-a lipsit de convorbirile cele mai nestingherite ale lui Beethoven, de părerile cele mai revoluționare ale acestuia. Bine că ni s-a păstrat totuși cîte ceva din ceea ce a scăpat ștersăturilor virtuosului Schindler sau de la completa distrugere. Astfel, ni se relevă una din laturile cele mai importante ale personalității lui Beethoven. Aceasta ne-o adeverește Grillparzer. „Aci (în aceste caiete de conversații) se vorbea fără pic de ceremonie, suveranii și acoliții lor erau blestemați și înjurați fără cruțare, fără teamă de violențe, batjocuri și jigniri...“ Schindler a cenzurat personal aceste caiete. El a vrut să stîrpească de tot buruiana. „Dar cîmpia a fost vastă și nu puține boabe dăunătoare i-au alunecat pe sub ochii lui miopi...“ [1]

„Beethoven avea caietele și tăblița asupra lui nu numai cînd era acasă. Cînd ieșea, buzunările îi erau tixite cu bloc-notesuri, cu caiete de conversații. Printre ele se găsea un creion gros care nu se rupea des, precum și cornetul acustic. Dar numai puțini dintre prietenii lui știau să folosească cornetul, fără a-i irita auzul, distrus definitiv datorită întrebuințării fără succes

---

[1] După moartea compozitorului, Schindler a ocupat diferite posturi de dirijor în Germania. Era un om vulnerabil în amorul său propriu, gălăgios și ridicol în contactul cu oamenii. Umbla peste tot cu cărți de vizită, pe care era scris în limba franceză: „Prietenul lui Beethoven“. Odată, prin anul 1844, cu ocazia festivalului muzical al regiunii Rhinului de jos, la o repetiție generală, Schindler a criticat în gura mare pe dirijorul care executa o *missă* beethoveniană, sfîrșind prin a impune orchestrei să-l asculte pe dînsul, nu pe dirijor. „Eu sînt Schindler“ — declară el. În cele din urmă, «prietenul lui Beethoven» a fost scos din sală.

a unui aparat cu vibrațiuni electrice. Așa încît, chiar în timpul plimbărilor el trebuia să se oprească la fiecare pas, să se înarmeze cu creionul gros și să scrie. Fraza era completată prin mimică; dar de cele mai multe ori privirea ascuțită a lui Beethoven, care citea pe sub mîna interlocutorului, nu-i dădea răgaz să termine. El ghicea și răspundea, în cazul în care mintea lui vioaie nu sărea fulgerător de la o temă la alta, fără a mai

O pagină de caiet de conversație din anul 1823

aștepta răspuns, imprimînd convorbirii o altă direcție... Iată ceea ce face ca acele pagini să fie lipsite de coerență și în același timp scînteietoare."

Sînt însemnate multe cărți pe care Beethoven le citea. În cadrul orizontului divers al lecturii compozitorului este menționată, printre altele, cartea astronomului rus I. Simonov despre călătoria la Polul Sud (a apărut la Viena în traducere germană). Revenind în anul 1823 din Rusia, Schuppanzigh povestește lui Beethoven despre popularitatea de care se bucură lucrările sale

printre ruși. Cineva notează într-un caiet de conversații: „Am sosit din Turcia și am adus melodii turcești, grecești și valahe." În caietele de conversații se găsesc și schițe de note.

Nu este justă părerea că în anii din urmă ai vieții marelui compozitor, surd, bolnav și singuratic, el ar fi părăsit definitiv viața socială închizîndu-se în cercul «cugetării pure». Dacă prin «viață socială» înțelegem frecventarea palatelor aristocrației vieneze, concerte publice etc., în acest caz o asemenea afirmație este justă. Dar în sensul adevărat al cuvîntului, Beethoven numai în ultimii ani ai vieții și-a găsit mediul social al intelectualității înaintate vieneze, apropiat de concepțiile sale proprii. Deși contactul cu acest mediu se limita numai la discuții opoziționiste la birt, cafenele și în magazinul muzical al lui Steiner, compozitorul a cules multe de pe urma acestor întîlniri. Mai curînd în anii tinereții se simțea singur. Gînditor politic pasionat, Beethoven n-a putut aștepta din partea nobilimii extaziate de cîntatul lui nici cea mai mică înțelegere față de concepția sa revoluționară despre lume. Silit să trăiască în mijlocul unor oameni care nu-l înțelegeau și, prin urmare să se închidă în sine însuși, în anii de glorie ce cuprindea tot mai mult universul, compozitorul se sufoca în atmosfera saloanelor aristocratice.

După Congresul de la Viena Beethoven a fost martor al procesului de continuă decadență a nobilimii. El a putut observa acel declin neabătut al clasei dominante din exemplul ruinării celui mai bogat protector al său Lobkowitz, ca și din crima groaznică a «blîndei mame» și muziciană-poetă, contesa Erdödy. Asemenea cazuri n-au fost unice. După ruina materială, a urmat inevitabilul declin al rolului cultural al saloanelor nobilimii. În special, muzicanții se eliberau tot mai mult de pomenile umilitoare ale aristocrației, de mecenatul diferiților granguri de viță domnitoare. Spre sfîrșitul vieții și Beethoven a scăpat aproape complet de obligația de «a livra» magnaților lucrările sale muzicale.

În ultimii ani ai vieții, cu toate multele suferințe fizice și morale, Beethoven a trăit din plin viața social-politică și filozofică-artistică a timpului. Tocmai prin această legătură cu ideile progresiste se explică atît caracterul «în întregime» eroic al Simfoniei IX, cît și tonul luminos, adeseori solemn-victorios, propriu sonatelor și cvartetelor sale de mai tîrziu.

Tot eronată este și afirmația că în ultimii ani ai vieții sale Beethoven ar fi fost dat uitării. Într-adevăr, observații negative, uneori jignitoare, din partea nobilimii la adresa lui Beethoven, n-au lipsit: el este un «pedant plicticos», iar muzica lui «savantă» nu spune nimic sufletului. Dar la concerte, lucrările lui Beethoven se executau mai des decît înainte[1], ultimele cvartete, de o complexitate extremă, au fost primite cu entuziasm. Beethoven era prețuit de intelectualitatea progresistă. Mediul artistic cu starea lui de spirit romantică îl privea ca pe un învățător, cu toate că el nu poate fi considerat romantic în sensul adevărat al cuvîntului.

Succesul din ultima perioadă a lui Beethoven se manifestă în special și prin faptul că el n-a fost eclipsat de triumfurile notorii ale lui Rossini. Maestrul italian plin de viață poseda un dar melodic incomparabil și devenise repede idolul muzical al Europei. Așa i s-a arătat și lui Pușkin („... acolo-i magicul Rossini, al Europei drag Orfeu"), și filozofului Hegel („Într-atît mi s-a stricat gustul, că *Figaro* al lui Rossini îmi aduce o plăcere infinit mai mare, decît *Nunta lui Figaro* de Mozart".) Romain Rolland scrie: „... Beethoven nu-l disprețuiește cîtuși de puțin pe cel mai melodios compozitor italian... el își face o însemnare ca să obțină cele treisprezece uverturi ale lui Rossini, despre care scrie *Wiener Zeitung*." După cum s-a stabilit în prezent în mod cert, Rossini l-a vizitat pe Beethoven și a avut cu el o lungă convorbire.

Beethoven aprecia foarte mult pe tinerii compozitori romantici germani. De cîteva ori a avut întîlniri prietenești cu Weber, bucurîndu-se de succesul repurtat la Viena cu *Euryanthe*. Schubert, cu care se întîlnea la Steiner, niciodată n-a avut curajul să intre în discuție cu Beethoven. Stăpînirea de sine l-a părăsit cu totul cînd s-a dus acasă la marele său contemporan și i-a predat o piesă a lui la patru mîini: din cauza emoției, Schubert n-a putut scoate o vorbă și a fugit. Beethoven îi proroci tînărului compozitor un mare viitor.

Trebuie de asemenea să amintim despre vizita lui Franz Liszt, cînd acesta avea unsprezece ani. Tatăl copilului s-a zbătut

[1] In stagiunea 1818—1819 au avut loc treizeci și cinci de interpretări în special dintre piesele mari ale lui Beethoven în cadrul diferitelor concerte date la Viena.

mult ca să fie primit de Beethoven. Intîlnirea a fost înlesnită de Schindler. În acea zi compozitorul era posomorît și neprietenos; în micul Liszt văzuse pe unul din «copiii-minune» atît de numeroși pe atunci. Totuși el luă în seamă rugămintea lui Liszt, participînd la concertul genialului copil, cu care ocazie i-a dat chiar și o temă pentru a improviza. Cu toate că în 1823 Beethoven nu mai auzea aproape de loc, totuși a apreciat improvizația făcută de Liszt și, după concert, a sărutat copilul în fața publicului. Liszt niciodată n-a putut uita acest sărut și toată viața s-a mîndrit cu el.

Viața personală a lui Beethoven din ultimii ani este bine cunoscută din scrisorile păstrate, din caietele de conversații și din numeroasele amintiri. Dar toate faptele cuprinse în ele sînt obișnuite, prozaice și obositor de uniforme. Fondul adevărat al vieții intime a compozitorului este străin corespondenților și vizitatorilor; acest fond se oglindește pe deplin numai în muzica lui. Totuși nenorocirile prin care a trecut compozitorul în acești ani stîrnesc un adînc sentiment de compătimire și totodată o admirație fără de margini față de forța morală a acestui mare om.

Lipsurile continuă să-l urmărească. El se zbate ca să găsească o ieșire. Pe cît de hotărît și îndrăzneț în creație și în opiniile lui politice, pe atît de nehotărît și slab este în probleme de viață cotidiană. Oamenii devotați caută pe cît e cu putință să-i amelioreze situația. Pianistul englez Charles Neate, care a făcut cunoștință cu Beethoven în anul 1815, împreună cu Ferdinand Ries stabilit la Londra, intervine mereu pe lîngă compozitor să intreprindă un turneu în capitala Angliei; aci, după convingerea prietenilor, numele lui se bucură de reputație, ceea ce îi poate asigura dinainte un venit mare. Beethoven care visase de mult să întreprindă un turneu, arde un timp de dorința de a vizita Londra. Societatea filarmonică britanică îi trimite o invitație oficială. Condițiile sînt strălucite. Dar în ultimul moment, din cauza bolii nu poate lua o hotărîre; i se pare de asemenea că nu-și poate lăsa multă vreme nepotul singur, ceea ce înseamnă că acest obstacol minim este suficient pentru a-i stînjeni călătoria salvatoare. Beethoven tratează editarea noilor sale lucrări la Londra și se înțelege cu Ferdinand Ries și Neate să trimită societății filarmonice londoneze o serie de lucrări noi pentru a fi interpretate în cadrul concertelor societății. Totuși.

după ce a primit comenzile, se descotorosește de ele trimițînd la Londra uverturile sale maghiare, scrise cu mulți ani în urmă și care nu erau nici pe departe dintre compozițiile lui cele mai bune. Deziluzionați, editorii englezi le refuză categoric. Au trebuit eforturi serioase din partea prietenilor ca să fie mușamalizată această lipsă de tact a compozitorului. Legătura cu Anglia a fost restabilită. Este suficient să spunem că fabricantul de piane englez Bradwood i-a trimis lui Beethoven în dar un pian ultimul model, că Simfonia IX a fost scrisă la comanda aceleiași societăți filarmonice londoneze și că, în sfîrșit, cu puțină vreme înainte de a muri compozitorul a primit în dar de la fabricantul englez de harpe — Stumpf, ediția de lux în patruzeci de volume a operelor compozitorului său preferat Händel.

Tulburarea permanentă, la care contribuia purtarea proastă a nepotului și a mamei acestuia, încordarea neîntreruptă, provocată de o intensă muncă creatoare[1], surzenia totală, boala de ochi, de stomac și ficat — toate acestea luate la un loc l-au îmbătrînit pe Beethoven la vîrsta de cincizeci de ani. Potrivit de statură, îndesat, cu o prestanță plină de mîndrie, cu privirea serioasă, pătrunzătoare a ochilor albaștri, cu o claie enormă de păr des și încărunțit («șerpii Meduzei», cum s-a exprimat unul din contemporani), Beethoven, ca întotdeauna, făcea o impresie copleșitoare asupra celor din jurul său. Semnele bătrîneții lui timpurii le arată și portretele sale din jurul anului 1820.

Evenimentul cel mai important petrecut pe atunci l-a constituit ultima «academie» publică a lui Beethoven, în cadrul căreia au fost executate pentru prima oară Simfonia IX și trei numere din *Missa solemnis.* «Academia» a avut loc la 7 mai 1824 la teatrul Kärntnertor, fiind repetată la 23 mai în sala mare a Redutei. A dirijat Umlauf; la începutul fiecărei părți tempourile le dădea Beethoven, care stătea lîngă rampă. Succesul a fost zguduitor. Cu toată neglijența vădită în execuție a interpreților adunați în pripă, compozițiile lui Beethoven au produs o impresie de neuitat asupra ascultătorilor. Părțile de soprano

[1] Pînă în anul 1822 au fost terminate ultimele cinci sonate și variațiuni pentru pian și o fugă extrem de complexă pentru cvintet de coarde; pînă în anul 1824 au fost create două lucrări colosale ca proporție — *Missa* și Simfonia IX; în sfîrșit, pînă în 1827 au fost scrise ultimele cinci cvartete.

și alto au fost interpretate de două tinere cîntărețe celebre — Henriette Sonntag și Caroline Unger.

După terminarea «academiei» publicul l-a ovaționat pe Beethoven care stătea cu spatele, cufundat în gînduri și care, ca de obicei, nu auzea nimic. Atunci, Caroline Unger s-a apropiat de compozitor, l-a luat de mîini și l-a întors cu fața spre public. Toată sala l-a aclamat de cinci ori la rînd; în aer începură să fluture batiste, pălării, mîini ridicate, pentru ca Beethoven, care nu putea auzi exclamațiile puternice ca tunetul, măcar să vadă gesturile de salut. După spusele bătrînilor, sala teatrului nu văzuse și nu auzise vreodată o asemenea furtună de aplauze entuziaste. Potrivit ceremonialului de atunci, perechea imperială era salutată de trei ori la apariția în sală. Ovațiile repetate de cinci ori la adresa unei persoane particulare, care nu era în serviciul statului și în același timp făcea parte din tagma muzicanților, pînă nu de mult socotiți lachei ai curții sau ai diferiților aristocrați, au constituit un fenomen inadmisibil, aproape indecent. Agenții poliției, aflați în sală, au găsit necesar să întrerupă această explozie spontană a ovațiilor. Beethoven plecă de la concert adînc mișcat. Cu toate acestea, l-a pîndit o lovitură grea: «academia» a realizat în total o rețetă de două mii de guldeni, iar beneficiul net a fost egal cu suma ridicolă de patru sute douăzeci de guldeni. Cu ocazia repetării «academiei», la 23 mai, sala a fost jumătate goală: o frumoasă zi de duminică primăvăratecă a împins publicul la Prater, la Augarten, în afara orașului... Concertul a înregistrat un mare deficit, și dacă n-ar fi fost garanția beneficiului de cinci sute guldeni promis compozitorului, acesta ar fi urmat să acopere pierderea plătind din buzunar!

La 6 aprilie 1824, la Petersburg, datorită străduințelor prințului Golițîn — un pasionat admirator al muzicii beethoveniene — a fost prezentată pentru prima oară în întregime *Missa solemnis* a lui Beethoven. La comanda aceluiași Golițîn, compozitorul a scris trei cvartete (opus 127, 130 și 132).

În anul 1825, Beethoven s-a îmbolnăvit de enterită. Următorii doi ani au fost plini de suferințe nesfîrșite. Începuse ciroza ficatului. După ciroză a apărut hidropizia, care l-a și dus pe marele compozitor în mormînt.

Toți banii agonisiți cu atîta trudă erau cheltuiți pentru tratamente și pentru întreținerea nepotului. O înrăutățire acută a

stării sănătății lui survenise pe la începutul anului 1826, cînd Karl încurcat în datorii din cauza jocului la cărți, a încercat să-și pună capăt zilelor. Gestul nepotului adorat l-a îmbătrînit de tot pe Beethoven. El nu și-a mai putut reveni de pe urma loviturii primite. Însă Karl, dimpotrivă, s-a restabilit repede. Văzînd că n-o poate scoate la capăt cu întreținerea nepotului, Beethoven a găsit nimerit să se adreseze fratelui său Johann, ca acesta să-i promită că-i va purta lui Karl de grijă după ce el va fi murit.

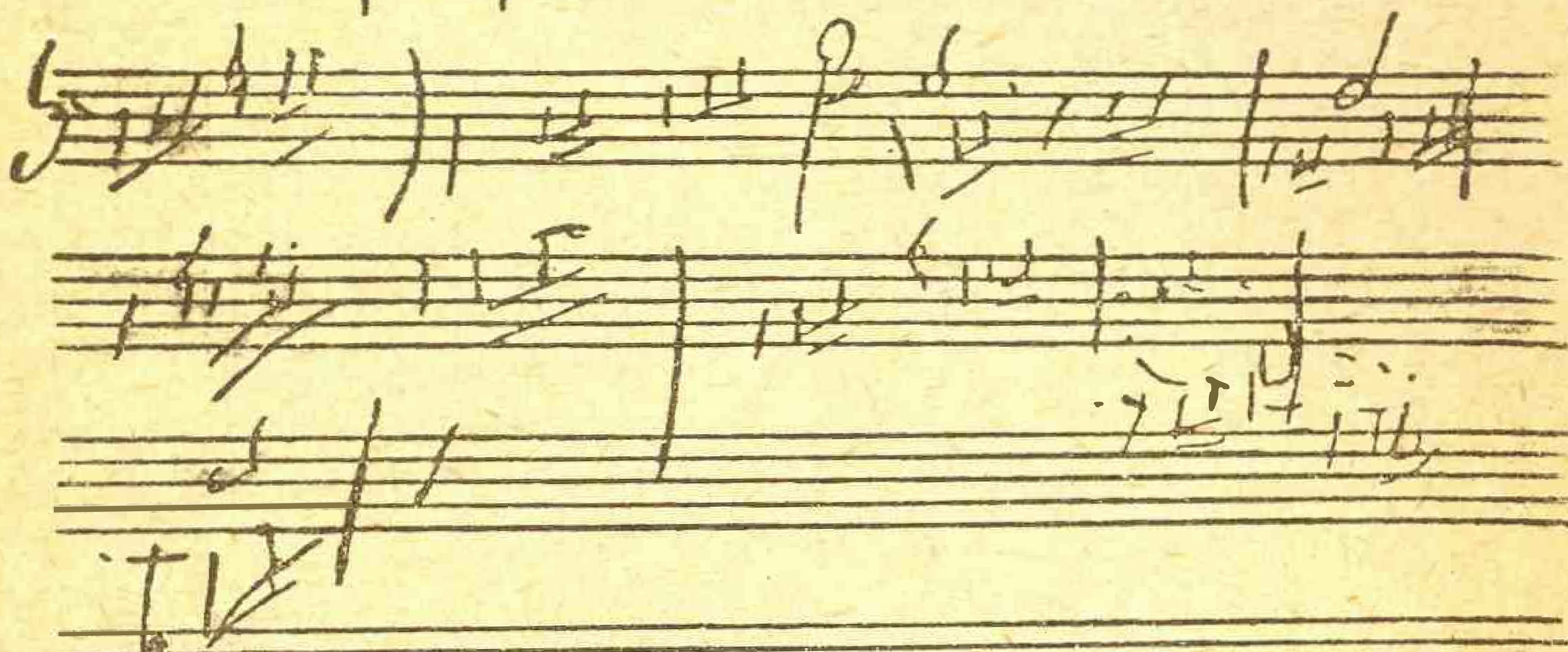
Compozitorul nu-și iubea fratele, tip de mic burghez, și nici pe soția ușuratecă a acestuia. Îmbogățit din specula cu produse farmaceutice, Johann cumpără moșia Gneisendorf, din apropierea Vienei. Numai dorința de a-și asigura nepotul l-a silit pe Beethoven să viziteze Gneisendorf. Johann, fălindu-se cu genialul său frate și mai tîrziu dînd cailor lui numele eroilor beethovenieni (Egmont, Fidelio, Coriolan), n-a vrut să-i vină în ajutor cu nimic. Cu toate că Johann îngrijea de unele afaceri ale fratelui și realiza din aceasta un profit, nu s-a jenat să lase pe compozitor și pe Karl să flămînzească atunci cînd aceștia l-au vizitat la moșie și să le pretindă în același timp patru florini pe zi «pentru pensiune».

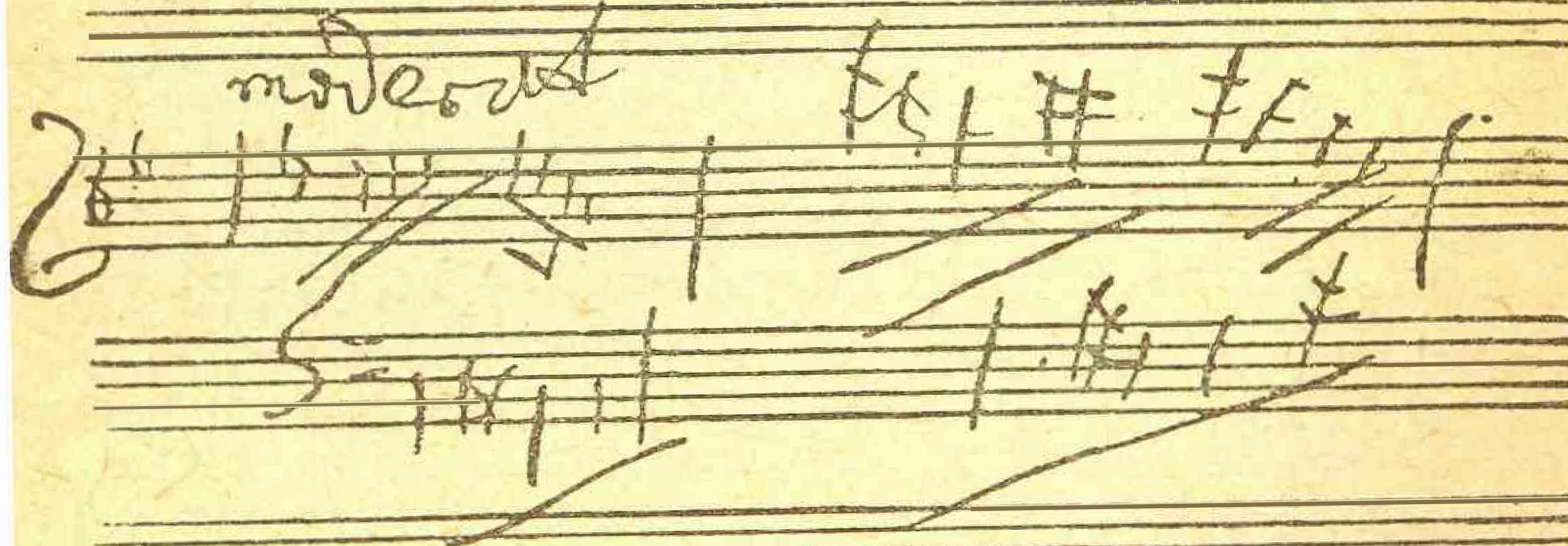
Pe un ger de decembrie ambii «musafiri» au părăsit Gneisendorf, zdruncinîndu-se prin hîrtoape într-o căruță deschisă (Johann refuzase să dea fratelui o trăsură acoperită). Rămînînd peste noapte într-o friguroasă cocioabă țărănească, Beethoven a fost transportat cu o căruță de țară mai mult mort decît viu la locuința sa de la Viena. El căzu la pat și nu se mai ridică niciodată. În trei luni de zile i s-au scos de cinci ori mari cantități de apă din stomac.

A fost lucid pînă în ultima zi. Citea foarte mult din clasici, printre altele, dialogurile lui Platon, apărute atunci în traducerea lui Schleiermacher, precum și *Odiseea* lui preferată; era plin de planuri creatoare: „Vreau să scriu încă multe lucruri. Acum aș fi vrut să compun Simfonia X, un *Requiem* și muzica pentru *Faust*. Da, și, în plus, o metodă pentru pian. O concep cu totul altfel decît cum se face aceasta astăzi..." Primea vizitatori și se interesa de noutățile zilei.

Cramolini, prim tenor la Opera din Viena, pe care Beethoven îl știa de mic copil, îl vizită împreună cu logodnica, anume Nanette Schöchner, talentata interpretă a rolului Leonorei.







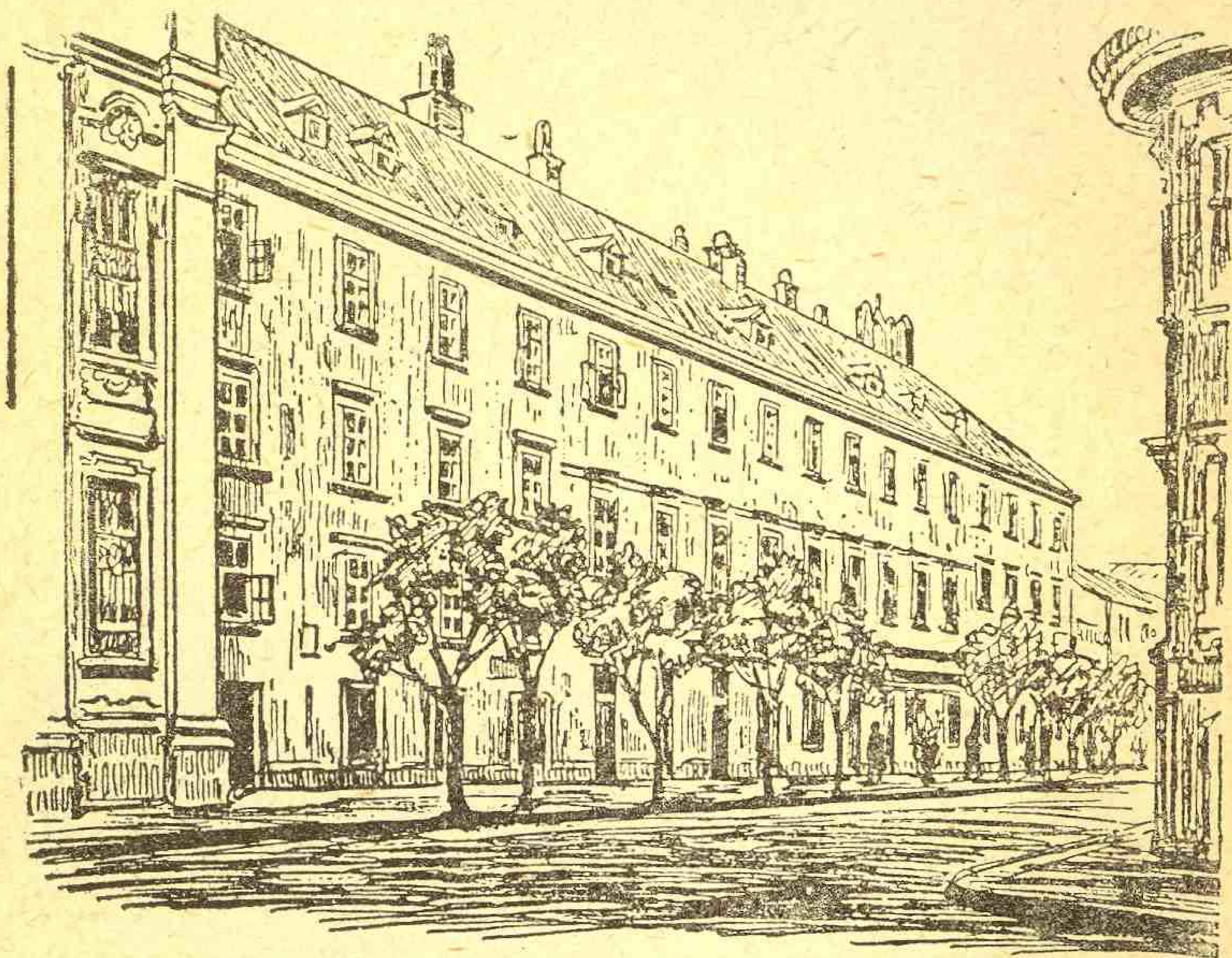
Ultima însemnare muzicală a lui Beethoven

„Cînd am intrat — scrie Cramolini — bietul suferind zăcea la pat, chinuindu-se crunt din cauza hidropiziei. Ne privi cu ochi strălucitori și larg deschiși și spuse: «Va să zică acesta este micul Louis și încă logodnic?» Apoi îi făcu Nanettei semn cu capul și spuse: «Minunată pereche! După cîte am auzit și citit — o pereche de buni artiști!» Pe urmă ne-a dat hîrtie și creion și am stat de vorbă prin scris, iar dînsul vorbea adeseori destul de neclar. În sfîrșit ne-a rugat să-i cîntăm ceva. Schindler se așeză la unul din pianele care stăteau alături, și noi ne-am îndreptat cu fața spre Beethoven. I-am scris că voi cînta *Adelaida,* care m-a și făcut cunoscut în cercul cîntăreților. Beethoven dădu prietenește din cap. Dar cînd mă pregăteam să cînt, din cauza emoției mi se uscase așa de tare gîtul că mult timp n-am fost în stare să încep... În cele din urmă, mi-am făcut curaj și, plin de însuflețire, am cîntat divina melodie *Adelaida.* Cînd am terminat, Beethoven m-a chemat lîngă el și, întinzîndu-mi prietenește mîna, a spus: «După felul respirației, mi-am dat seama că d-ta cînți corect, iar în ochii d-tale am citit că simți ceea ce cînți. Mi-ai făcut o mare plăcere...» Am vrut să-i sărut mîna, dar o retrase repede, însoțindu-și gestul cu cuvintele: «Fă acest lucru bunei d-tale mame! Transmite-i salutările mele cordiale și spune-i cît de mult m-am bucurat aflînd că nu m-a dat uitării și că mi l-a trimis pe micul meu Louis.» După aceea, Nanetta a cîntat cu însuflețire marea arie a Leonorei din *Fidelio.* Din cînd în cînd Beethoven bătea măsura și literalmente o sorbea cu ochii lui larg deschiși. Apoi a stat cîtva timp, acoperindu-și fața cu mîinile și zise: «Fără îndoială, ești o artistă și ai o voce care, probabil, o amintește pe Milder, dar aceasta nu avea profunzime de sentiment ca d-ta, ceea ce se vede limpede după fața d-tale.» Nanette a fost adînc mișcată și își puse mîna la inimă. Urmă o pauză scurtă. Apoi el zise: «Sînt foarte obosit.» Ne-am ridicat, scriindu-i că-i mulțumim și că-l rugăm să ne ierte că l-am deranjat, și ne-am exprimat dorința ca destinul să-i trimită o însănătoșire grabnică. La aceasta, Beethoven zîmbind trist, grăi: «Atunci voi scrie o operă pentru voi amîndoi... Adio, micul meu Louis, adio dragul meu Fidelio!» Ne-a strîns încă o dată mîinile apoi s-a întors cu fața la perete.

Ca să nu-l tulburăm, am ieșit încetișor și, pe cînd ne întorceam tăcuți spre casă, Nanetta spuse: «Probabil că l-am văzut pe veneratul nostru maestru pentru ultima oară!» Același gînd

îl aveam și eu. I-am strîns Nanettei mîna și amîndoi am plîns amarnic."

O mare bucurie i-a făcut lui Beethoven vizita lui Hummel, care venise de la Weimar și fusese de cîteva ori să-l vadă. Schindler povestește: „Hummel s-a îngrozit văzînd chinurile lui Beethoven, a plîns în hohote; căutînd să-l liniștească, Beethoven i-a arătat gravura casei în care se născuse Haydn, și pe care



Casa în care a murit Beethoven

i-o trimisese Diabelli, apoi i-a spus: «... astăzi am primit acest dar care mi-a făcut o mare plăcere; o bojdeucă urîtă, dar în ea s-a născut un om mare!»"

„Dar cel mai drag vizitator, ca o rază de soare, a fost «Ariel», fiul mai mic al prietenului său Breuning. El se abătea zilnic în timpul recreațiilor dintre douăsprezece și două și apoi dintre patru și cinci. Îi aducea o ușurare. Datorită firii lui de copil fericit, el nu-și dădea seama de durerea acestor zile tragice.

Era plin de mulțumire și mîndrie, știindu-se supraveghetorul și confidentul acestui venerabil om, ale cărui trăsături supte se umpleau de lumină cînd îl vedea." [1]

Lîngă Beethoven au stat neîntrerupt prietenii săi Schindler, Hütenbrenner, Stephan Breuning, care se împăcaseră cu dînsul ceva mai înainte. Marele compozitor și-a petrecut ultimele zile într-o cameră mizerabilă, într-o ambianță apăsătoare pentru un bolnav, departe de nepotul drag, urmărit de gîndul lipsurilor. Starea lui fizică era îngrozitoare; îl chinuiau atît nopțile pline de insomnie, așteptările triste ale dimineții cenușii și lipsite de bucurie, cît și durerea surdă care nu se mai sfîrșea... Situația i se înrăutățea neîncetat.

Cu puțin înainte de a muri el a primit o mare sumă de bani de la societatea filarmonică londoneză, colectată de elevul său Moscheles [2]. Compozitorul a primit cu dragă inimă acest dar, fiindcă mai spera să se revanșeze: în ultima scrisoare către Moscheles, dictată la 18 martie, făgăduiește să pună la dispoziția societății filarmonice noua simfonie.

Sosi o veste și de pe malurile Rhinului natal: editorul Schott i-a trimis din Mainz o lădiță cu vin de Rhin. Dar lui Beethoven îi era acum atît de rău, încît cu greu putu să soarbă o înghițitură.

La 24 martie Beethoven a semnat cu mîna lui tot mai slăbită testamentul în baza căruia bruma de avere ce o poseda trebuia să revină nepotului.

În ziua de 26 martie, Breuning și Schindler, morți de oboseală, căci vegheaseră la căpătîiul bolnavului zi și noapte, au plecat să se intereseze de un loc la cimitir, lăsînd lîngă muribund pe Hütenbrenner singur.

„Ziua a fost tragică. Pe cer se strînseră nori grei... Între orele patru și cinci apăruseră nori așa de negri, încît în cameră se făcu complet întuneric. Dintr-odată se dezlănțui o furtună

---

[1] *Ariel* și *Nasture* sînt numele pe care Beethoven le dăduse lui Gerhard Breuning în etate de treisprezece ani, care, în anul 1874 și-a publicat amintirile despre ultimele zile ale compozitorului.

[2] Schindler scrie că după ce a primit acești bani bolnavul și-a putut permite să-și comande mîncarea preferată și să-și cumpere un fotoliu comod. Pînă atunci, își refuza pînă și strictul necesar, pentru a nu se atinge de acțiunile pe care le păstra pentru nepot.



Ignatz Schuppanzigh
(litografie de Strödter)



Franz Grillparzer
(litografie de Kriehuber)



Franz Liszt la 9 ani
(litografie de Willen)



Anton Schindler
(fotografie din anul 1862)



Stephan Breuning
(litografie de un pictor necunoscut)



Gerhard Breuning — 1825



Anselm Hüttenbrenner)
(miniatură de Teltscher)

groaznică însoțită de viscol cu ninsoare și grindină... Un trăsnet zgudui încăperea, iluminată de răsfrîngerea rău prevestitoare a fulgerului pe zăpadă. Beethoven deschise ochii și cu un gest amenințător întinse spre cer brațul drept, cu pumnul încleștat. Expresia feței era îngrozitoare. Părea că el a strigat: «Vă chem la luptă, forțe vrăjmașe!...» Hütenbrenner îl compară cu o căpetenie de oști, care strigă armatelor sale: «Îi vom învinge!... Înainte!»

Mîna se prăbuși. Ochii i se închiseră... Beethoven căzu în luptă." (Romain Rolland)

Înmormîntarea a avut loc la 29 martie[1]. Curtea imensă a clădirii cu un mare număr de locatari, denumită «casa spaniolului negru», a fost tixită pînă la refuz de oameni. Era un timp senin de primăvară însorită. Coșciugul lui Beethoven a fost urmat de douăzeci de mii de oameni, aproape a zecea parte din întreaga populație a capitalei imperiului. Toate școlile au fost închise în semn de doliu. La intrarea cimitirului Währing, actorul Anschütz, care îl cunoscuse personal pe compozitor, a rostit o însuflețită cuvîntare, redactată de poetul Grillparzer: „El a fost un artist, dar în același timp și om, un om în sensul cel mai înalt... A trăit singuratic, negăsindu-și un tovarăș de viață egal. Dar inima lui a bătut pînă în clipa morții pentru omenirea întreagă... Așa a fost, așa a murit, așa va rămîne de-a lungul vremii... Nu descurajarea, ci sentimentele sublime trebuie să vă învăluie pe toți acei care vă găsiți în fața mormîntului unui om, despre care se poate spune ca despre nimeni altul: a realizat fapte mari, el n-a știut ce-i răul. Plecați de aici întristați, dar plini de reculegere. Luați cîte o floricea de pe mormîntu-i, în amintirea lui și a muncii sale. Și cînd în viitor veți fi copleșiți de puterea creațiilor sale, rechemați în gînd imaginea zilei de azi..."

La cimitir, cuvîntările au fost interzise de poliție. Mii de oameni au urmărit cu emoție cum coșciugul sărăcăcios cobora în țărîna reavănă de primăvară.

La 3 aprilie, în una din bisericile vieneze s-a executat în memoria dispărutului *Requiem*-ul de Mozart.

---

[1] La 27 martie, doctorul Wagner și prof. Wawruch au făcut autopsia și s-au constatat deformări considerabile la organele auditive. Masca mortuară a fost luată de sculptorul Danhauser după autopsie, cînd fața se deformase.

În vara aceluiași an, averea rămasă de pe urma lui Beethoven, printre care și manuscrisele, a fost vîndută la licitație. Vînzarea s-a făcut în luna august cînd admiratorii răposatului erau plecați din Viena. Manuscrisele au fost achiziționate în special de doi editori, negustorii Hasslinger și Artaria, pe un preț de nimic: așa, de exemplu, partitura Simfoniei V, scrisă de mîna lui Beethoven s-a vîndut cu șase florini! Soarta manuscriselor lui Beethoven este într-adevăr tristă. Prin moartea lui Stephan Breuning, ce a urmat la șase săptămîni după moartea lui Beethoven, singur Schindler a putut aprecia întreaga valoare a documentelor rămase. Dar el n-a știut să păstreze inviolabilitatea locuinței regretatului compozitor. Timp de cîteva luni ultimul domiciliu al lui Beethoven a putut fi vizitat de oricine a vrut: manuscrisele, răvășite în cea mai mare dezordine, au fost furate; patrimoniul compozitorului nu era nici măcar inventariat. O mare parte din documente au pierit datorită nepăsării totale din partea nepotului Karl și a familiei acestuia față de manuscrisele rămase de la Beethoven. După cum am mai arătat, însuși Schindler, datorită mărginirii lui, a distrus o bună parte din caietele de conversații.

Documentele pierdute ar fi putut aduce lumină asupra multor aspecte ale vieții și creației marelui compozitor.

Cu aceasta, ne despărțim de figura unuia dintre marii artiști umaniști pe care i-a cunoscut omenirea. Figura nobilă a muzicianului-revoluționar a slujit timp de multe decenii drept exemplu de viață eroică, închinată adevărului artistic și de o rară puritate sufletească. Această figură sublimă a omului-cetățean continuă și astăzi să rămînă un exemplu pentru toți slujitorii artei, care vor să fie și slujitori ai poporului.

XX

Ultimele cîntece. Sonatele, cvartetele

Înainte de a vorbi despre compozițiile instrumentale din ultima perioadă a creației lui Beethoven, trebuie să ne oprim asupra ultimelor sale lucrări pentru voce. Beethoven a lucrat timp de mai mulți ani la diferite cîntece scoțiene. irlandeze și alte cîntece populare, pentru editura Thomson din Edimbourgh. În completarea acestei munci el a adăugat unui număr de 164 cîntece acompaniamente, ritornele și introduceri. Multe din ele sînt foarte populare și astăzi, ca, de exemplu, cîntecele: *Johnny, Jemmy,* două cîntece «de masă» — unul scoțian și altul irlandez, *Gondoletta* italiană și altele. Aceste cîntece, nefăcînd parte din adevăratul folclor țărănesc, erau larg răspîndite în mediul orășenesc (la fel cu așa-zisele cîntece rusești din secolul XVIII). Datorită simțului său genial Beethoven a creat minunate modele în acest gen de cîntece. Aceste compoziții înduioșătoare și triste sau pline de mișcătoare bucurie sînt caracteristice prin simplitatea, laconismul și sinceritatea profundă a adevăratului cîntec popular. Este de mirare că compozitorul a scris acompaniamentul fără a cunoaște textele cîntecelor ce urmau să i se trimită și, cu toate acestea, a știut să dezvăluie cu succes conținutul lor numai pe baza melodiilor. Oricît a cerut Beethoven să i se trimită textele, nu se știe de ce Thomson a tergiversat să-i satisfacă cererea. Datorită acestei împrejurări stranii, prelucrările nu pot servi ca model de tratare a unui text literar în stil beethovenian [1].

Ultima creație a lui Beethoven pentru o singură voce a fost ciclul de cîntece *Către iubita îndepărtată,* compus în anul 1816

---

[1] Printre texte se găsesc poezii minunate, de exemplu, ale poetului scoțian Burns din secolul XVIII.

pe cuvinte de tînărul poet Jeitteles. Este primul «ciclu de cîntece» în istoria muzicii, legate printr-o singură idee, prin aceeași atmosferă și același sens logic. Ciclul se compune din șase cîntece diferite, care se succed fără întrerupere, și un epilog. Iubitul conjură norii, soarele, munții, pîraiele ca să transmită femeii iubite, un salut, fiind cînd melancolic, cînd plin de speranță. Ultima parte, un *Andante* cantabil, liniștit, senin — se termină printr-un strălucitor *Allegro* pe motivul primului cîntec care transmite sentimente pline de elan și bucurie. Astfel se termină ciclul. Asemenea cicluri de cîntece au fost cultivate după aceea foarte mult de către compozitorii romantici. Schubert, contemporanul mai tînăr al lui Beethoven, a creat cu cîțiva ani mai tîrziu celebrele sale cicluri de cîntece: *Frumoasa morăriță, Călătorie de iarnă.* Între anii 1830—1850 apar ciclurile de cîntece ale lui Schumann: *Dragoste de poet, Iubire și viață de femeie.*

Astfel, în ciclul de cîntece *Către iubita îndepărtată,* cu afinitățile sale motivice interioare Beethoven a trecut de la forma cîntecelor strofice, arii și ode, la un nou tip de cîntece, în care fiecărei strofe a textului poetic îi corespunde o muzică diferită.

La 3 mai 1817, a doua zi după moartea violonistului ceh Wenzel Krumpholz, un prieten al lui Beethoven, compozitorul a scris pentru trei voci bărbătești *Cîntecul călugărilor* din *Wilhelm Tell* de Schiller (însemnare pe autograf — „în amintirea morții premature a lui Krumpholz al nostru").

Printre ultimele lucrări vocale ale lui Beethoven, un loc deosebit îl au cele douăzeci și cinci canoane pe patru voci. Aceste glume muzicale, pe scurte texte aforistice, au fost scrise la date diferite și dedicate prietenilor lui Beethoven. Medicului său i-a dedicat canonul „Doctore, încuie porțile, ca să nu vină moartea". Ultimul canon a fost scris pe un text «filozofic»: „Toți se înșală, dar fiecare în felul său." Despre canonul dedicat lui Mälzel, inventatorul metronomului, am mai vorbit. Canoane au fost dedicate de asemenea și editorului Tobias Hasslinger, violonistului Schuppanzigh, a cărui obezitate Beethoven o ironiza, precum și altora. Ele se executau fără nici un fel de acompaniament, în cercuri de prieteni, undeva într-un birt sau acasă și îl distrau pe compozitor, căruia niciodată nu-i lipsea bunătatea sufletească, veselia și dispoziția pentru glume.

În ultimele compoziții de muzică de cameră instrumentală ale lui Beethoven (în sonatele nr. 28—32 și în cvartetele nr. 12—16)

se resimt căutările extrem de încordate pentru găsirea unor noi mijloace de expresie, care creează alternanțe cu totul neobișnuite: după sonata op. 101 nr. 28 de mare intimitate lirică, urmează — pe calea grandioasă, de tranziție, spre noi forme ale artei monumentale — sonata op. 106 (nr. 29). De asemenea originale sînt și schimbările de proporții, tempo, mijloacele armonice și polifonice, cît și stările sufletești, care contrastează puternic în cadrul uneia și aceleiași lucrări (cvartetele nr. 14). Dar, dacă facem o comparație între ultimele lucrări de muzică de cameră ale lui Beethoven și alte compoziții ca, de pildă, sonata *Appassionata* și cvartetele op. 59, devine evidentă atît diminuarea patosului revoluționar, cît și devierea spre o stare de contemplare subiectivă. Cu toate acestea întreaga bogăție de imagini de o puternică vitalitate, prezența melodiilor populare, starea de spirit luminoasă, alături de momentele tragice și eroice ce ilustrează întîmplările cuprinse în acest grup de lucrări, vădesc orientarea ideologică fermă, care nu s-a stins la Beethoven nici în epoca celei mai crunte reacțiuni din deceniul al treilea al secolului trecut.

Ultimele cinci sonate pentru pian au fost create între 1816—1822. Fiecare din ele are o foarte mare individualitate, depărtîndu-se de forma de sonată clasică, tipică pentru acea vreme.

Sonata în *si* bemol major op. 106, este cea mai grandioasă ca dimensiuni. Cînd a fost publicată în anul 1819 această extrem de mare sonată a lui Beethoven, editorii au scris în ziare: „Lucrarea se deosebește de toate celelalte creații ale compozitorului nu numai prin cea mai bogată și mai grandioasă fantezie, dar și prin faptul că deschide o nouă perioadă pe tărîmul creației pianistice beethoveniene, datorită perfecțiunii artistice și unității stilului".

Partea întîi a sonatei — *Allegro* — începe printr-o exclamație puternică, aidoma unei chemări. Tema-chemare scurtă, străbătînd masivul sonor din partea întîi și apărînd sub numeroase și variate transformări, imprimă muzicii un caracter de solemnitate. Partea întîi este lipsită de contraste tematice pregnante. Energia motivului principal este atît de puternică, încît acesta precumpănește restul. Partea întîi a sonatei este o demonstrație de forță morală, de tărie, care nu cunoaște ezitări.

După *Scherzo,* care, prin ritmurile sale acute și prin trecerile neașteptate, aduce un element de neliniște, urmează partea cea

mai importantă a sonatei — acel *Adagio sostenuto* grandios prin proporții și prin adîncimea concepției. „Plină de pasiune și de sentiment“ — așa caracterizează însuși compozitorul această muzică tristă și mîngîietoare, unică în felul ei. Temele din *Adagio* sînt pline de expresie și varietate. Tema secundară, în *re* major, este un recitativ original pe fondul unui acompaniament bogat, ce contrastează cu grupul de melodii cantabile în *fa* diez minor. Trăsătura caracteristică în Adagio o formează figurațiile ce abundă, îndeosebi la vocea superioară. Indicația autorului «foarte expresiv» subliniază importanța emoțională a tuturor figurațiilor, pînă la cele mai mărunte. Beethoven anticipează viitoarele figurații poetice ale lui Chopin. În *Adagio* ies la iveală sentimente de adîncă durere, în diferite nuanțe, cu o încheiere ce aduce împăcare — sentimente a căror exprimare a constituit pe o scară mai mică conținutul din *Largo* din sonata op. 10 nr. 3. Dar părțile lente ale creațiilor tînărului Beethoven sînt mult mai patetice, în timp ce *adagio*-urile din lucrările lui de mai tîrziu sînt pline de liniște filozofică.

Allegro risoluto, din energica parte a patra, este precedat de un *Largo* — unul din episoadele cele mai originale ale muzicii beethoveniene. Lipsa unor teme clar exprimate, expunerea sacadată, schimbarea tempourilor, totul arată intenția compozitorului de a exprima aci o stare de spirit agitată, chinuitoare, căutînd lumina și eliberarea. Acordul major care, în pasajul de tranziție spre final se repetă de mai multe ori, răsună solemn. Parcă se apropie din depărtare triluri și iată, în fața auditorului, se deschide în toată strălucirea sa maiestuoasă construcția uriașă a părții a patra.

Tema «trepidantă» lungă, luminoasă și energică, ce amintește temele lui Händel, dă naștere unei fugi pe trei voci, care devine în dezvoltarea ei tot mai sonoră și mai bogată, fără a-și pierde caracterul agitat. Abia pe la jumătatea fugii apare un episod cantabil (de asemenea fugat) care aduce un moment de liniște în muzica furtunoasă a finalului.

Fuga este de o mare complexitate și se îndepărtează din multe puncte de vedere de tradițiile secolului XVIII. Ea este construită foarte liber. Din tema principală iau naștere noi motive. Aceasta se dezvoltă în forme diferite — în modulații neîntrerupte, în

stretto, în augmentare, în răsturnare, împletindu-se cu motivele episodului central.

Prin îndrăzneala, proporțiile, libertatea și caracterul nou al folosirii procedeelor contrapunctice, acest final se poate compara numai cu fuga pentru cvartet de coarde op. 133.

Sonata op. 110 în *la* bemol major (1821) este una din cele mai profunde lucrări de muzică pentru pian create de Beethoven. Primul lucru pe care auditorul sonatei op. 110 îl sesizează este varietatea extremă a părților componente ale acesteia în cadrul concentrării puternice a acțiunii dramatice. Partea întîi, cu caracterul ei sincer, a doua — cu vorbirea agitată, a treia — cu recitativul și cu melodicitatea ei expresivă, în sfîrșit, finalul, fuga cu coda solemnă, — toate acestea formează o construcție monolitică.

În general, sonata nu este mare ca dimensiuni, dar plenitudinea sentimentului exprimat în fiecare dintre secțiunile ei laconice este atît de mare, încît dă senzația unei mari încordări în dezvoltarea imaginilor muzicale. Aceasta se referă în special la secțiunea centrală a sonatei — la celebrul *Arioso dolente* (arioso trist, îndurerat):



Melodia lui expresivă evocă imaginea dinamicii lăuntrice, ascunsă în ea: în curgerea ei, melodia pare că înfruntă obstacolele invizibile pentru noi, ceea ce determină marea ei elasticitate și încordare.

Beethoven introduce *Arioso*-ul în finalul sonatei, unde acesta se repetă, împărțind fuga în două părți, ceea ce face ca în melodie să se reliefeze și mai mult momentul «biruinței».



Acțiunea tragică și originală din *Arioso* sporește însemnătatea finalului în general, nuanțînd din punct de vedere al contrastului dramatic încheierea solemnă, optimistă, a fugii.

În partea întîi a sonatei în *do* minor op. 111 (1822) reapare principiul eroic, propriu lucrărilor în formă de sonată mult mai timpurii ale lui Beethoven (de exemplu, sonata *Patetică*). După introducerea grandioasă din *Maestoso,* în stil patetic, care se termină prin zgomote furtunoase ce cresc necontenit, apare, pasionantă, tema principală:



Ea înfrînge năvalnic toate obstacolele, răsună mînios şi amenințător, ba încetînd pentru o clipă, ba dezlănțuindu-se din nou. Prin exclamații patetice tema secundară, scurtă, amintește momentul din *Maestoso*.



Patosul ei este întrerupt prin intrarea furtunoasă a temei principale,

Coda primei părți:

125 Allegro con brio ed appassionato

p

dim.

pp

anticipează finalul celebrului Studiu *Revoluționar* al lui Chopin op. 10 nr. 12, creat cu cincisprezece ani mai tîrziu.

Partea a doua și ultimă a sonatei — *Arietta* — prezintă variațiuni pe o temă cantabilă, reținută și austeră, deși lirică:



Impresia lăsată de această parte a sonatei este bogăția cu care este dezvoltat motivul principal, completat în variațiuni cu intonații mereu noi. În această dezvoltare melodică și ritmică apar elemente de colorit: trilurile, pasajele în registrul foarte acut, îmbinarea simultană a registrelor depărtate etc. O senzație deosebită o provoacă una din variațiuni. Pe fondul ropotului neîntrerupt al bașilor, apar «suspine tăcute». În registrul acut parcă se aude continuu un sunet argintiu, pe fondul căruia se pierde tema. Melodia care răsună la începutul *Ariettei,* de o severitate ascetică, capătă, din cauza variațiunilor, un caracter aproape visător, luminos, apropiat de starea de spirit ce caracterizează încheierea sonatei *Aurora:* se revarsă zorile unei noi dimineți. Așa se termină această minunată sonată și împreună cu ea, întregul patrimoniu de sonate pentru pian, al lui Beethoven.

Alături de profunzimea de gîndire a ultimelor sonate, scînteiază umorul curajos al variațiunilor pentru pian pe tema brutalului vals al lui Diabelli. Tot pe atunci a fost scris și un rondo glumeț pentru pian *Furia din cauza banului pierdut*... Izvorul veseliei este inepuizabil la marele artist.

În anii 1824—1826 Beethoven a compus cinci cvartete. Aceste ultime lucrări, rămîn pînă în zilele noastre cele mai complexe și mai originale din tot ce s-a compus în acest gen. Ele sînt dificile în ceea ce privește interpretarea și înțelegerea, și exprimă stările de spirit filozofice ale lui Beethoven din ultima perioadă, fiind în același timp departe de abstracția rece și de renunțarea totală. Viața în ele țîșnește cu putere. Dansurile populare, elementele de cîntec intră ca parte integrantă în fiecare dintre aceste cinci

cvartete. Originalitatea nu constă atît în calitatea muzicii însăși, cît în îmbinarea și alternanța neobișnuită a episoadelor, a secțiunilor și a părților. Concomitent, coerența lăuntrică a diferitelor teme muzicale este mult mai compactă și organică decît în cvartetele anterioare.

Oamenii de știință burghezi atribuie acestor ultime creații ale geniului beethovenian un conținut mistic. Unele momente muzicale ale cvartetelor îți insuflă fără să vrei ideea renunțării artistului la viața reală. Așa este, de exemplu, partea întîi a cvartetului op. 131 — fuga lentă, cu acțiunea ei calmă, ponderată, pe fondul unei sonorități liniștite și egale. Dar această stare de contemplare concentrată nu denotă cîtuși de puțin misticism. Este destul să ne amintim celelalte șase părți excepțional de variate, pentru a ne convinge că sub acest raport partea întîi capătă cu totul altă semnificație, nuanțînd, prin monotonalismul ei, bogăția inepuizabilă a imaginilor muzicale din părțile următoare.

Fiecare din aceste cinci cvartete reprezintă o povestire limpede ce dezvăluie în chip uimitor lumea interioară a marelui artist. Lumea lăuntrică a unui asemenea gigant al gîndirii muzicale cum a fost Beethoven nu s-a rupt niciodată de realitatea obiectivă, n-a putut fi seacă și goală, așa cum apărea și apare la mistici. În ultimele sonate și cvartete această realitate nu se reflectă în sens activ, eroic, nemijlocit, ceea ce era caracteristic perioadei anterioare în activitatea creatoare a lui Beethoven, dar aceasta nu constituie o trădare a realismului său.

Ultimele cvartete sînt pline de momente însuflețite, în care pulsează viața, inspirate de genurile muzicii populare de mase: perechile se învîrtesc vesele în sunetele unui vals simplu german, răsună o tarantelă înfocată. Pe lîngă acestea, întîlnim și alte teme: convalescentul aduce mulțumiri destinului, simțind că prinde din nou puteri (partea a treia din op. 132 poartă denumirea *Cîntecul de mulțumire al convalescentului*). Deasupra finalului ultimului cvartet în *fa* major op. 135 se găsește o însemnare a compozitorului — „Rezolvare găsită cu greutate." Însemnarea este urmată de notația a două motive separate: unul — *Grave* — cu indicația — „Trebuie oare să se întîmple aceasta?" celălalt — *Allegro* — cu indicația „Trebuie să se întîmple!" Introducerea scurtă — *Grave* — dezvoltă un prim motiv; muzica este plină de o chinuitoare meditare. Urmează *Allegro*-ul, care elaborează în gen de dans, cea de a doua temă, veselă, energică.

Din nou apare motivul *Grave* și iarăși este înfruntat de o muzică de dans veselă. Astfel își termină Beethoven cea din urmă mare lucrare ciclică.

În ultimele cvartete Beethoven face să răsune și mai mult decît în cvartetele op. 59, ansamblul de coarde ca un fel de «orchestră mică», fiind un mijloc de exprimare nu a senzațiilor rafinate, ci a forței viguroase pe care o reprezintă simfonismul beethovenian.

În cartea sa *Beethoven la Paris*, Schindler relevă pe drept cuvînt că artistul ar fi putut face interpreților cvartetelor sale următoarea recomandare: „Lucrările mele nu sînt miniaturi și nici produse de filigran, ci fresce de Michel-Angelo, și dacă doriți să le dați interpretarea pe care am gîndit-o eu, înmuiați-vă mîinile în culori suculente, învățați să scoateți din instrumentele voastre sunete pline de viață și puternice..."

XXI

Simfonia bucuriei

Apogeul creației lui Beethoven îl formează pe drept cuvînt Simfonia IX, sau simfonia cu coruri, terminată în anul 1824. Plină de un optimism revoluționar, această simfonie grandioasă încununează drumul creator al marelui compozitor, care a știut să înfrunte amărăciunile și suferințele personale, să-și păstreze credința în omenire și în viitorul ei minunat și să poarte această credință de-a lungul grelei sale vieți.

Istoricul compunerii Simfoniei IX este plin de semnificații pentru procesul de creație al lui Beethoven: adeseori el își frămînta vreme îndelungată ideile, cizela lucrările și le refăcea perseverent de mai multe ori, căuta insistent nu numai forma cea mai potrivită, dar și armonia deplină și naturală dintre formă și conținut. Primele idei muzicale, puse la baza Simfoniei IX, au apărut cu mulți ani înainte de începerea muncii sistematice la această lucrare.

În timpul celei de a doua ocupații a Vienei de către francezi (1809) a sosit în capitala imperiului, în misiune la Napoleon, baronul de Tremond, trimis din partea senatului francez. Împrietenindu-se cu Beethoven, îl vizita des pe acesta. La plecarea din Viena, a luat cu sine la Paris unul din caietele de schițe ale compozitorului. Pe unica foaie păstrată din acest caiet este notată schița începutului Simfoniei IX. Pe baza schiței se poate ajunge la concluzia că cea dintîi idee a grandioasei simfonii a fost așternută pe hîrtie, aproximativ, în anul 1809, adică cu cincisprezece ani înainte de terminarea lucrării.

Tema a dormitat mulți ani în conștiința lui Beethoven: nu cunoaștem alte însemnări ale ei pînă în anul 1817, cînd apare din nou în schițe. Dar nici de data aceasta nu a fost dezvoltată. Schițe similare disparate din partea a doua a Simfoniei IX apar

printre însemnările din anii 1815 și 1817. Abia în anul 1822, cînd Beethoven a început să compună Simfonia IX, ambele teme au fost amplu folosite.

Aceste date sărace se completează în parte cu cele referitoare la munca lui Beethoven asupra textului *Odei Bucuriei* de Schiller. Începînd din anul 1793, compozitorul nu o dată a revenit la ideea de a compune un cîntec pe acest text. S-au păstrat și schițele muzicale care dovedesc, de altfel, și faptul că melodia principală a imnului majestuos din Simfonia IX a fost găsită abia cu un an înainte de terminarea lucrării. Mai mult, Beethoven a ezitat vreme îndelungată să introducă corul în finalul simfoniei. Prin urmare, căutările de aproape treizeci de ani pentru realizarea muzicală a odei lui Schiller n-au stat în legătură cu ideea Simfoniei IX, — ideea finalului coral s-a copt abia în anul 1823, chiar în procesul de creație al ultimei simfonii.

Așadar, materialul pentru Simfonia IX a fost acumulat ani de-a rîndul, pînă ce eforturile creatoare încordate ale compozitorului au dus în anii 1822—1824 la completa lui dezvoltare și îmbinare. Simfonia IX este, în sensul exact ale cuvîntului, bilanțul întregii vieți creatoare a lui Beethoven. Imaginile poetice din Schiller — «omenire», «popoare», «milioane» — figurează încă în cantata din tinerețe, a anului 1790. Aceleași imagini general-umane formează baza ideilor eliberatoare din *Fidelio,* din Simfoniile V și VII, fără a mai vorbi de *Fantezie* și de cîntecul tineresc *Dragoste împărtășită* în care este anticipată tema muzicală a bucuriei din ultima simfonie.

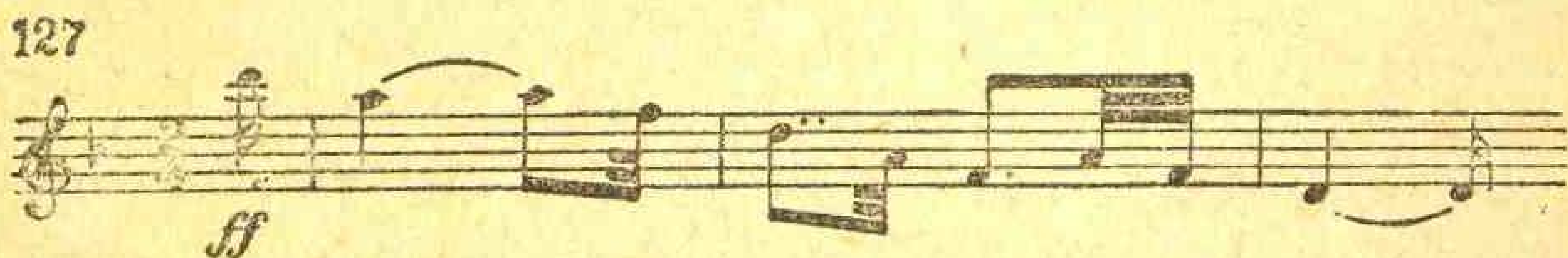
În comparație cu simfoniile anterioare, de care o desparte un interval de doisprezece ani, Simfonia IX cuprinde un ciclu cu mult mai larg de imagini, idei și emoții. Tonul general al simfoniei este mult mai epic, narativ, iar dimensiunile — monumentale. Orizontul artistului a devenit mai larg, dar prelucrarea impresiilor anterioare se oglindește aci mai puternic decît influența impresiilor nemijlocite, proaspete. În epoca reacțiunii, marele artist nu mai avea de unde să le culeagă. Totuși, credința în eliberarea iminentă a omenirii este atît de mare, iar forța creatoare atît de puternică, încît Simfonia *Bucuriei* face, indiscutabil, parte dintre cele mai grandioase lucrări revoluționare din istoria universală a artelor. Ea răsună și în zilele noastre ca o chemare la luptă și ca o afirmare a victoriei.

Simfonia IX a moștenit de la predecesoarele ei particularitățile cele mai înaintate ale stilului eroic beethovenian: caracterul popular, accesibilitatea limbajului muzical, caracterul monotematic și monolitic al formei. În această lucrare, compozitorul a mers și mai departe pe calea realizării temei eroice, democratizînd însuși genul simfoniei (finalul coral).

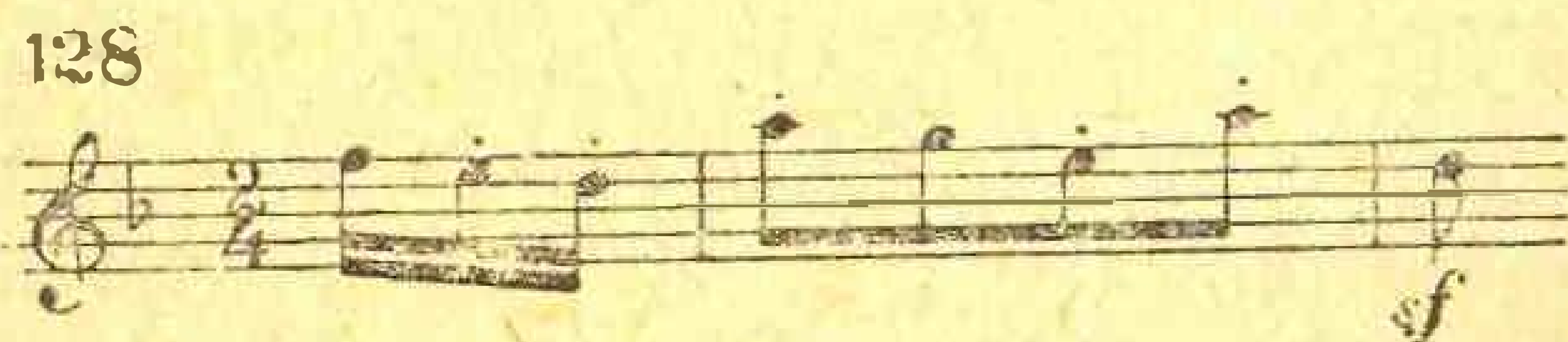
Cu cît ideea artistică a lui Beethoven se maturiza mai mult, cu cît mai clar se conturau în lucrările sale principiile ideologice ale artei lui, cu atît mai simple deveneau primele teme ale lucrărilor. Cu alte cuvinte, cu cît o lucrare de Beethoven este mai bogată în conținut, cu atît mai mult tema ei inițială se apropie de stilul simplu și viguros. Nicăieri acest principiu nu se vădește la Beethoven mai din plin și mai strălucit decît în prima temă a Simfoniei IX.

Aceasta este una din temele cele mai bogate prin conținutul ei emoțional, din întregul patrimoniu simfonic al lui Beethoven. Ea se naște din intonații sacadate pe sunetele *la* și *mi*, precipitate în mișcare descendentă, în realitate din fondul armonic *la-mi*. Această armonie „lipsită de personalitate, imobilă și amenințătoare“ (Romain Rolland), apare ca o dominantă a lui *re* minor. Astfel, prima cvintă, *la-mi*, este o dominantă lungă față de tonica scurtă — procedeu tipic beethovenian.

Întreaga țesătură a muzicii din partea întîi a simfoniei este străbătută de cele două motive ale primei teme: motivul acordului de trei sunete descendent cu cvarta inițială *re-la:*



și motivul hotărît, volitiv din intervalul cvintei *re-la:*



Acestuia din urmă, Romain Rolland îi atribuie denumirea de «motiv al destinului». În realitate însă denumirea corespunde și îmbinării ambelor motive, care constituie elementul cel mai im-

portant din întreaga temă întîi — amenințătoare, neînduplecată[1]. În orice caz, muzica din partea întîi a simfoniei este aproape în întregime țesută din aceste elemente. Iar «motivul destinului» a generat în simfonie o serie întreagă de variante, în special în secțiunile de dezvoltare.

Tema principală a expoziției contrastează cu grupurile de teme și motive secundare, care se ascund în umbra pe care această temă o împrăștie, neajungînd nicăieri «pe picior de egalitate» cu ea, deși de fapt profilurile ei au pătruns aproape în toate formulele melodice ale acestei muzici frămîntate. Dar sensul logic al tuturor motivelor din tema punții și din cea secundară este considerabil. Motivele și îmbinările lor reflectă puterea de rezistență în fața «destinului» neînduplecat.

Trebuie să subliniem că în schițele Simfoniei IX, publicate de Nottebohm — unul dintre cei mai buni biografi ai lui Beethoven — prima temă nu apare nici pe departe dintr-odată. Prima schiță, cuprinsă în caiet, este tema așa-numitei punți. Schița fixează două linii melodice cu tendințe contrarii:



Această împrejurare poate fi explicată prin conținutul de imagini al temei date, care transmite mult mai «vădit» lupta dintre două forțe, dintre două principii, dintre două tendințe. Și întrucît imaginile luptei umplu întreaga parte întîi a simfoniei,

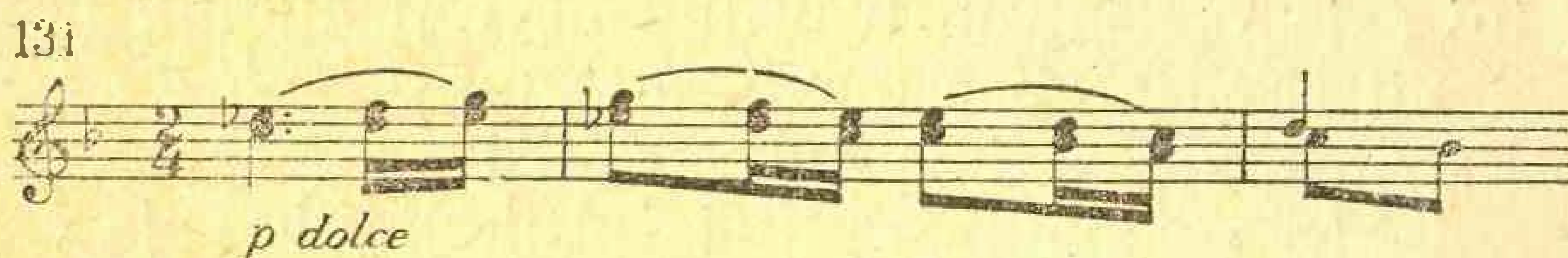
---

[1] Trăsăturile sumbre ale primei teme se aseamănă vădit cu tema vrăjitoarelor din schițele lui Beethoven la opera nerealizată *Macbeth* după Shakespeare (1808): *Corul vrăjitoarelor.*



caietele beethoveniene păstrează în acest caz pe prima pagină și pe prim plan schița temei ce formează puntea, care, prin cele două melodii cu tendințe contrarii, reflectă limpede o luptă grea, încordată... Beethoven întotdeauna a căutat din primele momente ale procesului de creație să cuprindă întreaga sa idee în ansamblu. În cazul dat, el n-a început prin a fixa în acest scop tema principală, ci oarecum o verigă secundară, a cărei importanță este într-adevăr foarte mare.

Tema punții trece în cea secundară printr-o modulație bazată pe un motiv în terțe:



care anticipează «tema bucuriei» din finalul simfoniei. Este una din trăsăturile care înrudesc motivic diferite momente melodice ale simfoniei, îndepărtate unul de altul. Un alt exemplu de acest fel îl formează construcția melodică a temei secundare din partea întîi și a «suspinelor» din măsura introductivă a părții a treia.

Asemenea legături a avut în vedere A. N. Serov cînd a scris: „Este minunat că, atît în primul *Allegro,* cît și în *Scherzo* nu numai momentele majore sînt luate literalmente din «tema imnului», dar chiar și dezvoltările minore sînt construite tot pe baza ei, schimbîndu-se doar cadența din major în minor... Această schimbare extraordinar de variată și consecventă a unei singure idei, acest lanț de «metamorfoze», fără a se abate de la tipul principal, se întîlnește în artă pentru prima oară la Beethoven".

Romain Rolland face următoarea observație cu privire la intonațiile inițiale aproape ale tuturor temelor importante ale Simfoniei IX: ele încep cu dominarea cvartei *la-re* sau a cvintei *re-la.* Prima temă începe cu sunetele cvartei *re-la,* și această intonație trece prin întreaga simfonie, pînă la introducerea în final, iar cvinta *re-la* figurează pînă la «tema bucuriei» și prototipul ei pastoral în *Scherzo* (tema din *Trio*). Înrudirea și unitatea de intonație pe baza celor mai simple intervale — cvarte sau cvinte — condiționează parțial caracterul monolitic al întregii forme.

În studiul creației lui Beethoven caracterul primului motiv al temei secundare din partea întîi a rămas pînă în ultimul moment nedezvăluită.



Or, sensul lui este sezisat cu ușurință de toți auditorii sensibili, care s-au ostenit să-și arunce privirea asupra acestei muzici prin prisma ideii principale, a imaginii artistice centrale din partea întîi a Simfoniei IX — imaginea luptei. Intonațiile sale «suspinătoare» parcă tălmăcesc tînguiri. Romain Rolland o numește „plină de suferințe".

Cele spuse nu se referă la întreaga temă secundară, care conține și alte motive importante, pînă la cele cu caracter marțial. În general, întreaga expoziție — mai precis, tema principală și cea secundară a simfoniei — se compune dintr-un mare număr de motive scurte.

Dezvoltarea este plină de variantele primei teme. Un rol deosebit de mare îl joacă aci următoarea variantă gingașă a «motivului destinului»[1]:



Coloritul minor dominant, în *ritardando,* care întrerupe mersul implacabil al dezvoltării dramei, sonoritatea plină de adîncă tristețe a melodiei temei secundare — toate acestea, inclusiv momentele de «avînt», imprimă dezvoltării o mare putere de expresie psihologică. Este tabloul eforturilor crîncene, provocate de luptă.

---

[1] Aici se observă o manifestare certă a principiului transformării temei, aplicat ulterior pe o scară atît de largă de Franz Liszt.

Începutul reexpoziției, *fortissimo*, constituie apogeul părții întîi a simfoniei și este determinat de imaginea «furtunii și vijeliei», dar nu numai din natură, ci și din inimile omenești. Aci este și revolta, și mînia, și paroxismul luptei...

În desfășurarea codei se reliefează momentul în major al unei seninătăți spirituale spontane:



care survine atunci, cînd s-ar părea că eroul este definitiv învins, că totul este pierdut. Această rază de speranță dispare curînd. Coda este deznodămîntul tragic al unei drame instrumentale. Victoria rămîne de partea «destinului». Dar înainte de a ajunge la sfîrșit, lupta dintre cele două forțe trece mereu prin faze noi — de la variantele cu caracter de tristețe lirică ale primei teme pînă la acel *ostinato* funebru, care se încheie prin interpretarea în *tutti* a «motivului destinului» în unison.

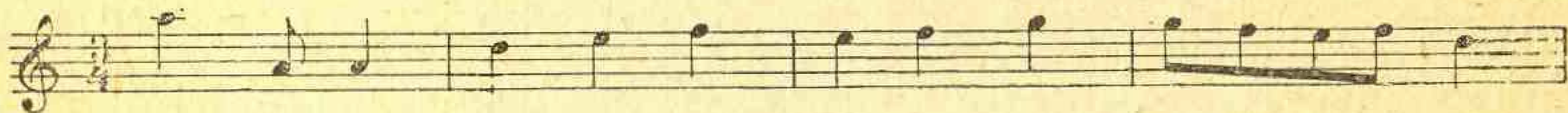
„Această primă introducere sumbră cu caracter epic amintește zilele sîngeroase ale teroarei. Împărăția libertății și a unirii *trebuie să fie cucerită*. Toate ororile războiului formează substratul acestei prime părți. Ea este copleșită de aceste orori în fiecare frază. Paginile întunecate slujesc drept contrast artistic pentru îndepărtatul Elizeu, dar, în afară de măiestria cu care sînt scrise, ele toate la un loc constituie cea mai adîncă întruchipare filozofică în sunete a momentelor sumbre din istoria omenirii, momente de luptă eternă, de veșnice îndoieli, de veșnică *melancolie*, de veșnică tristețe, printre care *bucuria* și *fericirea* licăresc efemer o clipă, întocmai ca un fulger.“ (A. N. Serov)

Există o părere care atribuie începutului Simfoniei IX ideea haosului. Nu este de loc așa. Chemările reciproce, inițiale, ale cvartelor și cvintelor sînt strict ritmice. Acest caracter ritmic organizat se păstrează de-a lungul întregii prime părți a simfoniei. Mișcarea moderată a muzicii din partea întîi a căpătat următoarea indicație în partitură: Nu prea repede, cu o nuanță de măreție.

„Ritmul părții întîi este oarecum marcial, un ritm sobru, războinic și sensul lui direct este «lupta» întregii omeniri «cu sine însăși», contrast diametral opus «viitorului sărut pătimaș»." (A. N. Serov).

Ritmul uniform de pas cadențat diferențiază radical muzica aceasta de toate celelalte părți *Allegro* în formă de sonată din patrimoniul lui Beethoven în general și de primele părți ale simfoniilor sale în special. Unitatea formei din partea întîi a Simfoniei IX este determinată de asemenea și de dinamica ascendentă a momentelor inițiale din secțiunile ei fundamentale — expoziția, dezvoltarea și reexpoziția.

Tema principală a grandiosului *Scherzo* a fost scrisă de către Beethoven cu opt ani înainte de crearea simfoniei:



după cum ne arată structura ei ritmică, această temă se încadrează în categoria temelor dansante și amintește dansul popular austriac — *Ländler*. Pe baza acestei melodii Beethoven a creat imaginea muzicală a unui joc titanic.

Ca să înțelegem cum se cuvine caracterul acestui *Scherzo*, trebuie să stabilim mișcarea corectă a acestui *Molto vivace*. Este tempoul foarte rapid al unei formule vertiginoase, și nu o mișcare ritmică liniștită. În orice caz, secțiunea principală a *Scherzo*-ului din Simfonia IX nu reflectă imaginea unei vieți pașnice.

După cum se știe, Beethoven a conceput paralel cu Simfonia IX și o altă simfonie, rămasă nerealizată. Compozitorul a intenționat să introducă în această «a zecea» simfonie imaginile unor serbări bacchice. Este foarte probabil că această idee «s-a deplasat» în timpul procesului de creație în Simfonia IX, unde s-a întruchipat în forma *Scherzo*-ului.

Tema inițială din *Scherzo* dă naștere, pe murmurul în *pianissimo* al coardelor, unei «vijelii» în stil *fugato*. Sonoritatea ascunsă, aidoma unui freamăt, «micile scînteieri» ale dublărilor sacadate de la flaute și oboaie, care marchează primii timpi ai fiecărei măsuri, trăsnetele — toate acestea creează un colorit oarecum sumbru. Starea de spirit alarmantă și funestă a acestei muzici este relevată aproape de toți cercetătorii. Caracterului în genere înăbușit, misterios, în care este realizată prima temă în *re* minor, i se opune caracterul «provocator» al temei secundare în *do* major:



Cornii intonează sonor și degajat această temă limpede, cutezătoare și plină de energie. Dezvoltarea originală și strălucitoare, străbătută de contraste, desfășurîndu-se în jocul uimitor al grupurilor orchestrale, este interesantă prin trecerea expresivă a ritmului de *tre batutte* în *quatro batutte*. Aceste schimbări metrice sînt aici însăși «sarea» dezvoltării din forma de sonată.

Tema secțiunii mijlocii (*Trio*) din *Scherzo* este, poate, predecesoarea cea mai strălucită a «temei bucuriei»:



Înrudirea lor este determinată de cvinta comună *re-la*, prin mișcarea treptată și prin sprijinirea ambelor melodii pe sunetele *re-fa diez*. Din punct de vedere ritmic, ele sînt diferite. Melodia dată are un caracter rusesc, cu «efecte de armonică»:



A. N. Serov a găsit în ea o asemănare cu *Kamarinskaia*.

Un ecou minunat mărește impresia caracterului pastoral, pe care îl evocă tema din *Trio*.

Secțiunea mijlocie se situează între cele două desfășurări ale părții principale din *Scherzo*, scris într-o grandioasă formă de sonată, cu expoziția a două teme contrastante, dezvoltare și reexpoziție. În felul acesta, *Scherzo*-ul în ansamblu reprezintă o construcție în trei părți: forma de sonată (secțiunea principală a *Scherzo*-ului), *Trio*, și din nou formă de sonată (reluarea secțiunii principale a *Scherzo*-ului). Conținutul adînc original al muzicii a dat viață unor proporții cu totul excepționale ale formei muzicale. După cum ni se pare, esența *Scherzo*-ului din Simfonia IX constă în juxtapunerea strălucită a unor imagini reale tulburătoare și a unui episod idilic.

În partea a treia a simfoniei sînt trei imagini principale: prima este întruchipată de o melodie „cantabilă"; cea de a doua este o temă dansantă lentă; și, în sfîrșit, a treia imagine este un semnal-chemare. Forma părții a treia constă din variațiuni pe două teme, în care totuși numai prima temă variază, cea de a doua rămînînd neschimbată (deocamdată facem abstracție de motivul episodic al „chemării" din codă). Tema a doua, care contrastează radical cu prima, poartă în schiță indicația autorului „în gen de menuet", cu toate că factura acompaniamentului sugerează ideea unui vals lent.

Tema principală care determină caracterul părții a treia este prima temă, a cărei stare de spirit este rezultatul unei meditații adînci:



Rolland acordă o mare importanță posibilităților de expresie ale «ecoului» ale cărui momente abundă în expoziția primei părți. Procedeul amplifică melodia și contribuie la intensificarea stării de spirit melancolice. Prima temă nu se sfîrșește, ea nu se termină pe tonică, ci «se topește», cedînd locul imaginii «visării» — reprezentată prin melodia temei intermediare:



Melodia din *Adagio* și variațiunile ei aproape că depășesc ca putere de concentrare și ca simplitate rațională toate *Adagio*-urile din ultima perioadă de creație a lui Beethoven. Motivul scurt al chemării:



care răsună numai de două ori și se pierde în figurațiile codei nu este în stare să oprească revărsarea din adînc a reveriei... Acest motiv dă exemplul cel mai pregnant al penetrației în muzica lirică a unui factor din afară (un fenomen similar am mai întîlnit și în *Adagio* din Sonata *Patetică*). Astfel de contraste apar pentru întîia oară în creația lui Beethoven și sînt determinate de noul conținut al muzicii sale.

Manifestările diverse reflectate din realitatea vieții, exprimate în primele trei părți din Simfonia IX, au impus proporțiile imense ale unui final complex. De-a lungul întregii sale dezvoltări, simfonismul lui Beethoven manifestă tendința îmbinării muzicii instrumentale cu cuvîntul. Legătura aceasta a fost realizată de Beethoven pe căi diferite: ideea unei astfel de lucrări lua formă fie prin apariția unui singur cuvînt în titlu *(Eroica)*, sau se întruchipa într-un program întreg *(Egmont)*. La baza finalului Simfoniei IX a fost pus un text poetic, și acest îndrăzneț pas de inovator este justificat prin însăși ideea lucrării — idee revoluționară în esență, necesitînd un număr neobișnuit de mare de mijloace expresive.

Schiller a scris *Oda Bucuriei* în anul 1785. Ea a trezit un entuziasm extraordinar în sînul tineretului german ca o chemare la fraternitatea comună a tuturor oamenilor și ca un apel înflăcărat la luptă pentru acest ideal.

Beethoven a făcut cunoștință la douăzeci de ani cu oda lui Schiller prin tînărul profesor Fischenich, un prieten apropiat al familiei lui Schiller. În scrisoarea pe care Fischenich a adresat-o la 26 ianuarie 1793 Charlottei Schiller (soția poetului) există o primă mențiune pe care noi o cunoaștem cu privire la întruchiparea muzicală, făcută de Beethoven, a *Odei Bucuriei* de Schiller: „Un tînăr localnic, al cărui talent muzical trezește entuziasmul unanim, și de la care se poate aștepta ceva grandios, căci, din cîte îl cunosc, urmărește din tot sufletul să atingă măreția și sublimul — a compus muzica la *Oda Bucuriei* de Schiller, strofă cu strofă."

Astfel, Beethoven s-a gîndit să compună muzica la poezia lui Schiller încă în ultimul an al șederii sale la Bonn, unde, în cercurile culte, domnea entuziasmul față de poezia acestuia. Mai tîrziu, compozitorul a depus o muncă uriașă ca să selecționeze versurile necesare ideii sale, cît și să elimine necruțător strofele care nu corespundeau ideii sale artistice revoluționare. Și dacă

textul integral al odei schilleriene suferă prin caracterul său difuz și prin lipsa tendinței social-politice, oda beethoveniană exprimă din primele momente ale «traducerii» ei în «limbajul muzicii» o nestăvilită pasiune revoluționară.

Însuși genul întruchipării muzicale a *Odei Bucuriei* este strîns legat de arta perioadei prerevoluționare și revoluționare: de așa-zisul «cîntec social» (*Gesellschaftslied,* despre care vorbește Romain Rolland în cartea dedicată Somfoniei IX) — gen de cîntec coral care a înflorit în tinerețea lui Beethoven pe scenele teatrului de operă comică.

Cîntecele sociale au căpătat o răspîndire deosebit de largă în Franța, în teatrul muzical burghez, în creația compozitorilor Monsigny, Dezède, Grétry, d'Alayrac, Philidor, Méhul. *Cîntecul de adio* al acestuia din urmă se aseamănă cu *Oda Bucuriei* de Beethoven. Cel mai celebru compozitor al Franței revoluționare — Cherubini — nu odată a recurs la genul cîntecului social.

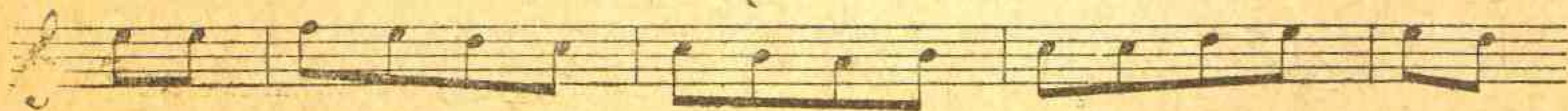
Pentru cîntecele corale de acest gen este caracteristică mișcarea unor durate egale, într-un tempo repede și ponderat. Tematica lor a fost întotdeauna apreciată de Beethoven. Vom reține compozițiile realizate de el în genul acesta. Cel dintîi din această serie este cîntecul *Dragoste împărtășită* (despre care am mai vorbit), melodia lui fiind apropiată de viitoarea *Odă a bucuriei:*

Dragoste împărtăşită (1794)



În *Fantezia* pentru pian și orchestră cu cor, care glorifică forța artei (1808), se repetă aceeași melodie:

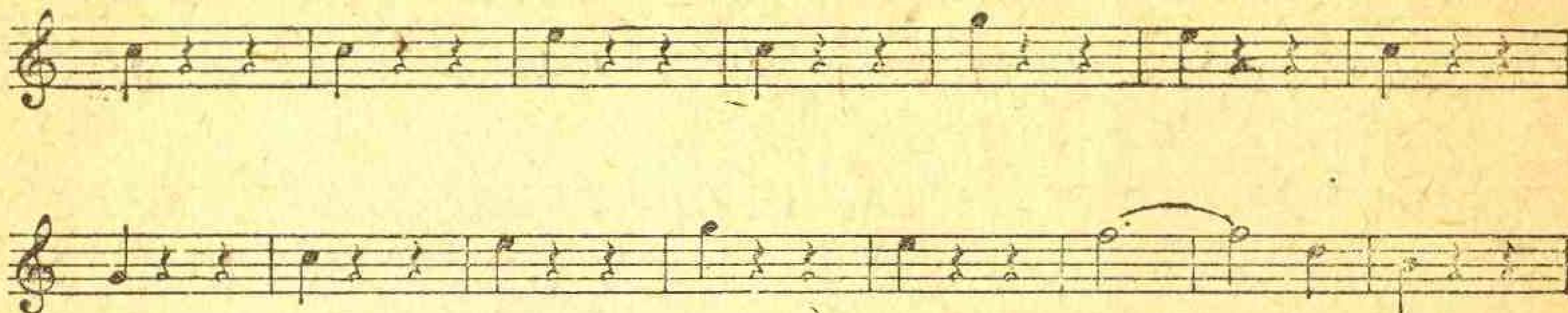
Schiţă la Fantezie (1808)



În patrimoniul lui Beethoven întîlnim și alte interpretări muzicale date odei lui Schiller. Iată o schiță a melodiei *bucuriei*, din anul 1812:

Schiță (1812)

144 Presto



Ultima schiță a melodiei *bucuriei* poartă data anului 1822:

Oda Bucuriei (1822)

145



Printre aceste cîntece sociale[1], care glorifică unirea oamenilor pe baza prieteniei, dragostei, comuniunii cu natura, melodia *bucuriei* din Simfonia IX se deosebește prin perfecțiunea sa și printr-o frumusețe dintre cele mai rare — frumusețea cîntecului popular. Nefiind autentic populară, această melodie reflectă totuși nu numai particularități structurale, dar și «înțelepciunea populară» (ceea ce înseamnă traducerea literală a cuvîntului «folclor») a unor asemenea melodii.

Finalul Simfoniei IX se împarte în două părți inegale: introducerea instrumentală și partea vocal-instrumentală. Introducerea, *Presto,* are două elemente principale: «fanfara groazei» (expresia aparține lui Richard Wagner), constituind în genul ei o variantă a temei principale din partea întîi:

---

[1] Iată titlul cîtorva cîntece sociale ale lui Beethoven: *Fericirea prieteniei*, *Cîntecul alianței* (de aceeași vîrstă cu Simfonia IX), *Cîntec de nuntă*, *Cîntec de mai.*



și recitativele bine ritmate ale violoncelelor și contrabașilor. Aceste două elemente intră într-un «dialog plin de mînie» care duce la un episod original: cele trei părți anterioare ale simfoniei își semnalează prezența prin scurte fragmente tematice. Apar astfel pe rînd amintirile celor întîmplate. Printre fragmentele primelor trei părți își face din nou apariția un recitativ auster.

Inițial, Beethoven s-a gîndit să ofere cîntăreților recitativul și chiar a schițat cuvintele. Astfel, de exemplu, primul recitativ a căpătat un subtext: „Nu, aceasta ne-ar aminti desperarea noastră... Astăzi e zi de sărbătoare; trebuie s-o cinstim prin cîntec și dans." După *Allegro ma non troppo* (începutul părții întîi) urmează cuvintele: „O, nu, nu-i nevoie de aceasta, cer altceva, mult mai plăcut..." Odată cu întoarcerea fugitivă a temei din *Scherzo,* se aude exclamația: „Nici de asta nu-i nevoie, — e doar o simplă zburdălnicie; ne trebuie ceva mai bun, mai vioi..."

Cînd apar sunetele inițiale din *Adagio,* vocile se împotrivesc din nou: „Și aceasta de asemenea este prea sentimental; trebuie

găsit ceva mai energic. Poate, am să vă cînt chiar eu însumi, aș vrea doar să mă acompaniați.“ [1]

Schindler povestește că Beethoven a dat introducerii forma definitivă numai în urma unor căutări chinuitoare. Odată, compozitorul, intrînd în cameră, exclamă: „Am găsit, am găsit!“ Îi arată lui Schindler schița, care conținea cuvintele: „Lăsați-ne să cîntăm cîntecul nemuritorului Schiller!“ După această frază urma, în sfîrșit, însăși melodia *bucuriei*. Beethoven făcu însemnarea: „Iat-o... Acum am găsit-o... O să încep să cînt eu însumi *Bucuria*...“

După multe ezitări, compozitorul a lăsat numai recitativele instrumentale al căror sens poate fi stabilit datorită schițelor [2]. Conștiința respinge cu violență temele anterioare care revin în memorie: ea tinde spre viitor — spre bucuria luminoasă a eliberării.

Acum răsună pentru prima oară un fragment din tema nouă destinată să joace rolul principal în desfășurarea finalului. Tema bucuriei mult așteptată și dorită, este salutată furtunos prin exclamațiile din recitative încă de la prima ei aluzie. Introducerea instrumentală se termină prin executarea temei *bucuriei* și a variațiunilor acesteia.

În momentul cînd tema *bucuriei* atinge o anumită intensitate în dezvoltarea muzicală, — răsună din nou sunetele sfîșietoare ale «fanfarei groazei» care repetă *Presto*-ul cu caracter de uragan din introducere. Recitativul următor, care semnalează prima apariție a melodiei *bucuriei* ia acum cuvîntul. De data aceasta executarea recitativului nu este încredințată contrabașilor și

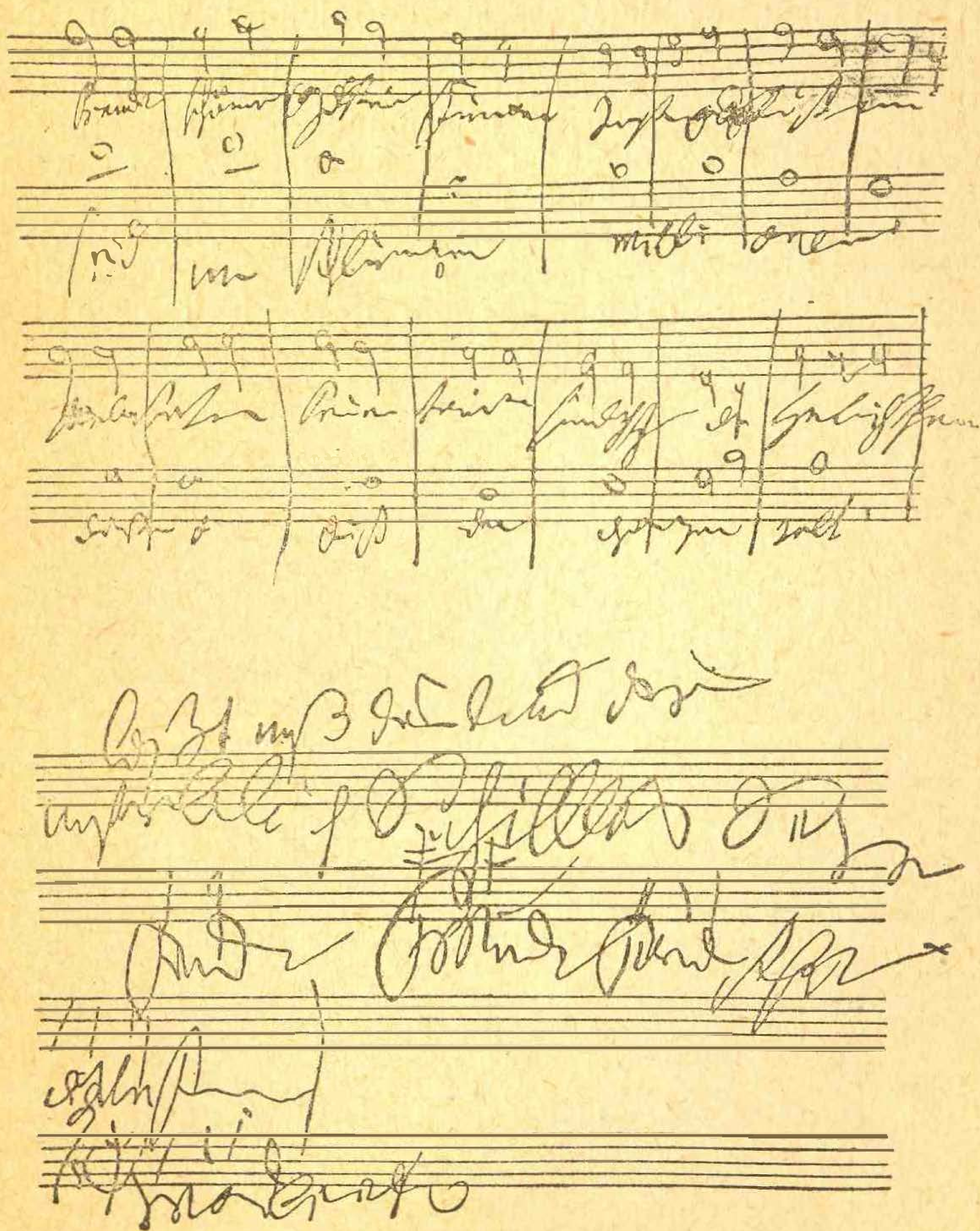
---

[1] Frazele redate sînt schițate neglijent cu creionul. Am reunit între ele însemnările împrăștiate și le-am dat formă vizibilă.

[2] De altfel și fără ele, însemnătatea recitativelor este evidentă pentru un ascultător sensibil. A. N. Serov n-a avut de unde să cunoască schițele lui Beethoven, întrucît publicarea lor a început după moartea acestuia. Totuși, a înțeles just sensul muzicii: „Iată acum ne aflăm în pragul finalului. Și aici avem din nou un *peristil*, (galerie interioară formată din coloane în clădirile antice grecești — N. T.) din nou o introducere orchestrală. Sensul lui — depășirea de către poetul-muzician a tuturor stadiilor anterioare, prin care ne-a condus spre «Elizeul fraternității». După explozia sălbatică a orchestrei printr-o disonanță încep să licărească fragmente (aidoma unor mici imagini fugitive), din părțile anterioare și de fiecare dată recitativul bașilor orchestrei enunță cu tărie: „Nu, nu asta-i ceea ce ne trebuie!“ — O însemnătate identică capătă și recitativele instrumentale din sonata opus 31 nr. 2.

violoncelelor, ci vocii omenești vii — baritonului solist („O, fraților, nu versul acesta...“). Urmează *Oda Bucuriei*.

Am vorbit despre desfășurarea acțiunii pentru ca cititorul să observe cum Beethoven a subliniat categoric momentul, fără



Autograful schiței Odei Bucuriei

precedent în istoria muzicii, al introducerii cuvîntului viu în simfonie. În acest scop el a folosit maniera antitezei celei mai expresive: întrerupînd sonoritatea «mută» a temei *bucuriei* și a variațiunilor acesteia, a repetat *Presto*-ul inițial și, pe acest fond de contraste extreme, introduce fraza solemnă a baritonului, pentru ca, după aceea, să dea prilej temei *bucuriei* să înflorească din nou, de data aceasta cu ajutorul vocilor și al cuvintelor.

Finalul Simfoniei IX constituie un exemplu de variațiuni, construite, în genere, potrivit principiului formei de sonată [1]. Trebuie să arătăm că, odată cu măsura 595 (*Andante maestoso* — în dezvoltare) intră noua temă — *sol* major (corul fără soliști și trombonul bas) — pe cuvintele „Îmbrățișați-vă, milioane". În dezvoltare acest episod constituie un contrast puternic față de restul tematicii din final: ideii bucuriei cu caracter general omenesc i se opune o altă idee și anume o idee cu caracter cosmic:



Mai departe, tema se încadrează în fuga dublă din reexpoziție. În felul acesta variațiunile finalului reunesc două idei — a bucuriei general-umane și a măreției universului.

Toate etapele de dezvoltare ale grandiosului final coral dovedesc că Beethoven a căutat un limbaj muzical accesibil. Muzica odei este supusă mai multor prelucrări, dar ea își păstrează tot timpul simplitatea inițială.

La început, melodia *bucuriei* apare la violoncele și contrabași în atmosfera unei sonorități liniștite, fără nici un fel de acompaniament. Tema solemnă, care intervine după recitativele de o asprime violentă, este într-atît de calmă, încît se pare că a fost creată de natura însăși, — așa hăuie pămîntul. Pe măsură ce melodia *bucuriei* înflorește la celelalte voci, apar și alte

---

[1] Iată schema: prologul — *Presto*, tema principală — *Allegro assai*, tema secundară — *Allegro assai vivace*, dezvoltarea — măsurile 431—655, reexpoziția și coda — *Allegro energico, sempre ben marcato*. Prologul — în *re* minor, tema principală — în *re* major, tema secundară — în *si* bemol major, dezvoltarea cu modulații, reexpoziția și coda în *re major*.

instrumente. Iată că ea răsună în întreaga orchestră, căpătînd un puternic ritm de marș și se amplifică mereu prin alte voci. O oprire bruscă — și răsună iarăși pentru scurt timp strigătele de desperare. Atunci intră cîntărețul — baritonul care rostește cuvintele: „O, fraților, nu versul acesta. Haideți să cîntăm un cîntec plin de farmec, de foc înălțător." Și imediat corul răspunde: „Bucurie! Bucurie!..." Solistul execută melodia principală a imnului pe textul primei strofe a lui Schiller: „Bucurie, minunată scînteie cerească, fiică a Cîmpiilor Elizee! Plini de-nflăcărare, pășim în sanctuarul tău!... Oamenii devin frați pretutindeni, unde adie aripa ta gingașă."

Tema *bucuriei* se desfășoară în unsprezece variațiuni, care reprezintă în fond o alternanță a genurilor de mase — cîntece, marș, dans. Creșterea treptată pornește de la cîntecul de mase, solemn, liniștit și trece prin marșul „Precum mersul neschimbat al aștrilor măreți e rînduit, — tot așa, fraților, (să mergem) înainte mereu, voioși, ca ostașul spre victorie!", prin recitativul maiestuos, care cheamă milioanele la unire, ca să ajungă la triumfătorul dans al maselor.

Gîndirea muzicală rusă înaintată (Serov, Stasov, A. Rubinștein) a văzut în finalul Simfoniei IX nu o «odă a bucuriei» ci o «odă a libertății». A. Rubinștein a dezvoltat această idee în felul următor: „Nu cred că această ultimă parte este *Oda Bucuriei*, ci o consider *Oda Libertății*. Se spune că Schiller, la cererea cenzurii, a trebuit să substituie cuvîntul libertate prin cuvîntul bucurie și că Beethoven știa acest lucru, sînt sigur. Bucuria nu se capătă, ea vine și este aici, în timp ce libertatea trebuie cucerită; de aceea la Beethoven tema începe pianissimo la bași, trece prin multe variațiuni, pentru ca, la urmă, să răsune triumfal; în afară de aceasta, libertatea este un lucru foarte serios, și de aceea tema odei respective are un caracter atît de serios..."

Dacă *Oda Bucuriei* este în mod organic rezultatul dezvoltării celor trei părți ale Simfoniei IX, atunci Simfonia IX, în ansamblu, reprezintă bilanțul întregii arte revoluționare a lui Beethoven, care a întruchipat în forme diferite ideea răzvrătirii înflăcărate în numele libertății și al bucuriei!

În Simfonia IX vedem una din marile utopii sociale ale primei jumătăți a secolului XIX. Acesta este conținutul și semnificația operei în istoria culturii occidentale a timpurilor moderne. Visul despre înfrățirea generală a oamenilor în epoca întăririi regimu-

lui burghez era, desigur, o utopie. Dar Beethoven făcea parte dintre acele personalități eroice, ale căror gînduri au depășit cadrul strîmt al intereselor burgheziei dominante și s-au unit cu interesele cu adevărat populare. Simfonia IX a concretizat în paginile ei marile mișcări populare din epoca revoluționară.

Beethoven a crezut din toată inima că lozincile revoluției vor ieși triumfătoare, că omenirea va căpăta, în sfîrșit, „pacea dinlăuntru și dinafară".

N-au trecut mulți ani, — și visul lui pasionat a devenit un scop real al luptei. După douăzeci de ani de la moartea marelui artist-umanist a răsunat deasupra întregii lumi *Manifestul Partidului Comunist,* care a arătat maselor calea adevărată a luptei. Autorii lui — Marx și Engels — au considerat creația lui Beethoven ca un exemplu înalt de artă revoluționară eroică.

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a creat cel dintîi public auditor cu adevărat de mase, la care Beethoven a putut doar să viseze și pentru care, în fond, el a scris minunatele sale simfonii. La noi răsună adeseori imnul său de bucurie și noua generație, pe care el nu a cunoscut-o, ascultă cu entuziasm această melodie.

În ultimii ani ai vieții Beethoven și-a dat perfect de bine seama că reacțiunea politică se extinde și asupra domeniului artei. El a înțeles că opera lui creatoare este tălmăcită în rău. Tocmai aceasta ne poate lămuri că ultima lui dorință lăsată cu limbă de moarte a fost să se publice titlurile compozițiilor sale instrumentale, adică, cu alte cuvinte, să se transmită urmașilor ideile sale artistice fără să fie denaturate. Dorința compozitorului n-a fost îndeplinită, dar numai după cîțiva ani de la moartea sa, în perioada anilor 1830—1850, arta lui a găsit cel mai mare ecou și a fost apreciată după merit de către oamenii înaintați ai Germaniei: după cum am mai spus, întemeietorii socialismului științific — Marx și Engels — au văzut în muzica lui Beethoven criteriul artei revoluționare.

În aceeași perioadă, în Rusia, Glinka, Odoievski și adepții lor au considerat creația lui Beethoven ca o cotitură uriașă în arta muzicală. Încă în anul 1830 Glinka a audiat la Aachen opera *Fidelio,* care i-a lăsat o impresie de neuitat. A. N. Serov arată că Glinka situa *Fidelio* mai presus de orice alte opere, inclusiv cele mozartiene.





Beethoven pe patul de moarte
(desene de Teltscher și Danhauser)



Mîna lui Beethoven
(schiță în ulei de Danhauser)



Monumentul lui Beethoven la Heiligenstadt, executat de Weigl

Glinka n-a putut să nu aprecieze caracterul eroic și popular care a stat la baza dezvoltării simfonice a operei *Fidelio,* în special la începutul deceniului al patrulea al secolului trecut, cînd a luat naștere ideea lui *Ivan Susanin.* În anul 1834 Odoievski a scris despre Simfonia IX că „în ea Beethoven a trasat muzicii un drum nou, pe care nimeni nici nu l-a bănuit măcar . . ."

V. V. Iacovlev în articolul său *„Beethoven în critica și știința rusă"* (1927) redă o serie de păreri entuziaste ale lui N. A. Melgunov cu privire la creația mai tîrzie a lui Beethoven și le comentează în felul următor: „El vorbește cu o însuflețire deosebită despre *Scherzo*-ul și finalul celei de a noua . . . «Acest final maiestuos este expresia cea mai solemnă, dar în același timp și cea mai luminoasă a acelui acord fundamental din sufletul marelui artist, care răsună în întreaga lui ființă, sînt gata să adaug că răsună în ultimele lui lucrări aproape mai mult decît în cele anterioare. . .» Dar în acest caz, altceva este pentru noi esențialul. Este mult mai importantă afirmarea «noilor elemente în muzica bătrînului Beethoven» de către criticul rus, care aparține prin educația sa artistică generației deceniului al patrulea, cînd Europa manifesta încă destulă nesiguranță în aprecierea creației lui Beethoven din așa-numita a «treia perioadă de creație». De unde s-a putut lua o asemenea perspicacitate în perceperea muzicală și posibilitatea aprecierii pozitive a unui fenomen complex și puțin înțeles în cercurile de specialitate? . . . Aci există și trăsături de înțelegere intelectuală a problemelor de artă, caracteristice muzicologilor noștri înaintați. «Neînțelesul Beethoven» este o formulă dincolo de care se contura ideea de luptă în numele noilor valori, inițial de ordin estetic, iar mai tîrziu potrivit cerințelor etice și, în sfîrșit, vădit sociale."

Munca pe tărîmul gîndirii critice ruse cu privire la Beethoven au continuat-o contemporanii mai tineri ai lui Glinka — A. N. Serov și V. V. Stasov. Serov susținea că „la Beethoven întruchiparea ideii a constituit temelia întregii lui activități spirituale". În această idee a lui Serov importantă este tendința, specifică intelectualității artistice înaintate a Rusiei din «anii șaizeci» [1], de a aborda o lucrare de artă cu întrebarea: „În ce

---

[1] *Anii șaizeci* — perioadă de mare avînt cultural și social în Rusia, cuprinsă între 1855 (începutul domniei lui Alexandru II) și 1866 (anul cînd a avut loc atentatul neizbutit al lui Karakozov împotriva lui Alexandru II).

scop a fost scrisă? Ce însemnătate socială prezintă?" Criteriul acesta a triumfat, fiind aplicat simfonismului lui Beethoven — simfonismul marilor idei, generate de o epocă revoluționară.

Stasov împărtășea ideea lui Serov în ceea ce privește baza ideologică a simfonismului lui Beethoven: „... Beethoven a dat o semnificație cu totul nouă muzicii, el a ridicat-o la o înălțime pe care n-o atinsese niciodată, și a distrus din rădăcină prejudecata mărginită, cum că «muzica este creată pentru muzică» (artă pentru artă), și că nimic altceva nu-i putem pretinde. Jocul formelor sonore, deși pline de farmec, talent și chiar geniu, sînt lăsate la o parte, ca o desfătare inutilă și fără țel sau ca un capriciu. Muzica a devenit un lucru mare și serios in viața omului, ea a ieșit din scutecele și feșele în care a fost strîns legată multă vreme, și a revenit la scopul și destinația pe care o are cîntecul popular ..."

În scrisoarea adresată lui Balakirev la 12 august 1861, Stasov scria: „Lui Mozart îi lipsea complet capacitatea de a întruchipa masele umane. Numai Beethoven avea însușirea să gîndească și să simtă pentru ele. Mozart purta numai răspunderea indivizilor. El nu înțelegea istoria și omenirea, ba se pare că nici nu-i era gîndul la ele. Beethoven însă, n-a făcut altceva decît să fie preocupat atît de istorie cît și de întreaga omenire, ca o masă unică, uriașă. El este un Shakespeare al maselor."

Este știut că nu numai gîndirea critică muzicală, dar și cea democrat-revoluționară a Rusiei și-a însușit din plin și a dat o apreciere profundă experienței istorice a simfonismului beethovenian ca unui exemplu de artă muzicală, care a reușit — pentru prima oară în istoria muzicii instrumentale — să îndeplinească funcțiuni sociale progresiste, pe același plan cu literatura și filozofia. Bielinski, Herțen, Cernîșevski l-au încadrat pe Beethoven printre artiștii geniali universali de prim rang. Bielinski l-a proclamat purtătorul de cuvînt al epocii realiste în artă.

Beethoven a devenit un criteriu în evaluarea fenomenelor artistice. Dacă Engels a spus în anul 1839 despre versurile lui Beck, că „au într-însele prea puțin Beethoven", Stankevici[1] încă

[1] *Stankevici, N. V.* (1813—1840) — filozof rus; în cursul deceniului patru al secolului trecut a condus un cerc literar-filozofic, din care a făcut parte V. P. Bielinski, precum și alți militanți ai gîndirii sociale ruse (N. T.).

din anul 1833 a scris despre poemul *Oberon* al poetului german Wieland, că el „este departe de Beethoven".

Gîndul la procesul decembriștilor a conturat în închipuirea poetului-democrat Ogariov imagini eroice din creația lui Beethoven, intitulîndu-și poezia dedicată memoriei decembristului A. I. Odoievski „Simfonia eroică a lui Beethoven":

Mi-am dmintit de voi, sunete solemne,
Dar nu le-nchin viteazului ce cade în război
Ci oamenilor viteji, răpuși în chinuri,
Pentru cauza libertății poporului și-a țării.

Un asemenea ecou al creației beethoveniene în cercurile progresiste din Rusia era întru totul firesc; arta rusă pornise pe drumul larg al slujirii poporului, al problemelor sociale — în timp ce majoritatea compozitorilor occidentali se îndepărtau tot mai mult de marile tradiții beethoveniene ale caracterului popular și democratic — și simfonismul în manifestările lui supreme a căpătat o dezvoltare nouă, independentă și originală în Rusia, atingînd culmile în creația genială a lui P. I. Ceaikovski.

Aprecierea rolului lui Beethoven în cultura muzicală și scoaterea la iveală a conținutului creației sale de către cei mai mari critici muzicali ruși ai secolului XIX, nu și-au pierdut din importanță nici pînă în zilele noastre. În prezent, multe dintre aceste formulări au o rezonanță plină de semnificație. Serov a definit prin două cuvinte, care spun multe, conținutul popular al finalului cu caracter de dans din Simfonia *Eroică:* „... sărbătoarea lumii..." Aceste cuvinte aruncă lumină asupra importanței adevărate pe care o prezintă întreaga simfonie în ansamblu: ea este consacrată luptei eroice pentru o lume liberă. Ideea a dat aripi simfonismului lui Beethoven încă cu o sută cincizeci de ani în urmă și a făcut muzica lui deosebit de apropiată și tulburătoare pentru ascultătorii noștri de azi de pe întregul glob pămîntesc, pentru toți acei cărora le sînt scumpe idealurile prieteniei și libertății oamenilor.

Pentru popoarele Uniunii Sovietice, care construiesc societatea liberă comunistă, numele lui Beethoven se situează nu numai în rîndul celor mai mari artiști, ci și printre luptătorii înflăcărați pentru fericirea omenirii. În țara sovietică, creația lui Beethoven a fost îndeobște recunoscută. Realitatea eroică,

puterea emoțională profundă, umorul scînteietor al operelor beethoveniene au început să răsune cu o forță nouă în sălile sovietice.

Noile trăsături ale stilului sovietic în domeniul interpretării lucrărilor beethoveniene au fost generate de realitatea noastră, în condițiile căreia optimismul istoric al lui Beethoven capătă un realism eficient, iar idealurile sale eroice se traduc în viață. În interpretarea artiștilor sovietici, creația lui Beethoven dezvăluie simplitatea, vigoarea și seninătatea, acolo unde pînă nu de mult dăinuia incognoscibilul, renunțarea la cele pămîntești.

Esența ideologică a artei lui Beethoven este îndreptată astăzi împotriva forțelor întunecate ale reacțiunii, care amenință omenirea cu ororile războiului și cu înrobirea popoarelor. La baza tendinței ideologilor burghezi de a deposeda patrimoniul beethovenian de conținutul democrat stă teama față de puterea viguroasă a artei omului-artist și revoluționar, care cheamă la luptă neîmpăcată împotriva a tot ce se pune de-a curmezișul intereselor omenirii libere.

Într-adevăr, în zilele noastre Beethoven este o forță activă, imaginile sale muzicale eroice își găsesc un viu răsunet la cei mai buni oameni ai vremurilor noastre care luptă pentru viitorul luminos al popoarelor. În vremea de urgie a fascismului, care a aruncat patria compozitorului în beznă, eroul național ceh Iulius Fucik, în ultima scrisoare adresată familiei, din închisoarea berlineză a *Gestapo*-ului, la 31 august 1943, cu o săptămînă înainte de execuție, scrie: „Vă rog să mă credeți că ceea ce s-a întîmplat, nu mă lipsește cîtuși de puțin de bucuria care tresaltă în mine și îmi apare în fiecare zi ca un motiv din Beethoven. Omul nu devine mai mic dacă i se taie capul. Doresc din tot sufletul ca, după ce totul se va fi sfîrșit, să vă amintiți de mine nu cu tristețe, ci cu bucurie, așa precum eu am trăit întotdeauna."

Beethoven a fost unul dintre cei mai preferați compozitori ai lui V. I. Lenin. Ascultînd odată sonatele beethoveniene, după cum redă A. M. Gorki, V. I. Lenin a spus: „Nu cunosc nimic mai bun ca *Appassionata,* aș fi gata s-o ascult în fiecare zi. O muzică minunată, supraomenească. Întotdeauna mă gîndesc cu o mîndrie, poate, naivă: iată ce minuni pot face oamenii!" .(M. Gorki — *V. I. Lenin* în *Amintiri despre V. I. Lenin,* vol. 2, E.S.P.L.P., 1957, pag. 476).

În ziua istorică de 5 decembrie 1936, cînd reprezentanții tuturor popoarelor U.R.S.S. au adoptat și întărit Constituția U.R.S.S., la Teatrul Mare din Moscova a fost executat pentru cei mai buni oameni ai Uniunii Sovietice — delegații Congresului VIII Unional al Sovietelor — finalul din Simfonia IX de Beethoven — imnul omenirii eliberate.

Poporul sovietic, laolaltă cu toate popoarele din țările socialiste, a comemorat solemn aniversarea a 125 de ani de la moartea lui Beethoven. În Republica Democrată Germană, solemnitățile ce cinsteau memoria lui Beethoven s-au desfășurat în toiul luptei pentru unitatea Germaniei, scindată împotriva voinței poporului german. În cadrul ședinței solemne care a avut loc la Berlin în ziua de 26 martie, președintele Republicii Democrate Germane Wilhelm Pieck, a spus: „Noi vedem în Beethoven pe unul dintre marii creatori, al cărui nume aparține nu numai poporului german, ci și întregii omeniri . . . Lucrările lui Beethoven sînt pătrunse de conștiința că numai prin luptă neînfricată și prin muncă creatoare se poate ajunge la fericirea și pacea între popoare. El și-a însușit eroismul ca un patriot și revoluționar, care a înțeles și a sprijinit activ forța de neînvins a luptei de eliberare națională și socială . . . Fie ca cinstirea memoriei lui Beethoven să constituie pentru întregul popor german o chemare la unire, o chemare la lupta pentru pace. Atunci se va împlini deviza lui Ludwig van Beethoven: „Prin luptă, spre victorie!“

LISTA COMPOZIȚIILOR LUI BEETHOVEN

I. *Opere simfonice*

Simfonii

I. — în do major, op. 21
II. — în re major, op. 36
III. — (Eroica) — în mi bemol major, op. 55
IV. — în si bemol major, op. 60
V. — în do minor, op. 67
VI. — (Pastorala) — în fa major, op. 68
VII. — în la major, op. 92
VIII. — în fa major, op. 93
IX. — (Corala) — în re minor, op. 125

Uverturi

Prometeu, din op. 43
Coriolan, op. 62
Leonora 1, op. 138
Leonora 2, op. 72 a
Leonora 3, op. 72 a
Fidelio (Leonora 4), op. 72 b
Egmont, din op. 84
Ruinile Atenei, din op. 113
Regele Ștefan, din op. 117
Onomastica, op. 115
Inaugurarea casei, op. 124

Muzică pentru scenă

Baletul cavalerilor
Făpturile lui Prometeu — balet, op. 43
Egmont — muzică la drama lui Goethe, op. 84

Ruinile Atenei — muzică la piesa de Kotzebue, op. 113
Regele Ștefan — muzică la piesa de Kotzebue, op. 117
Marș triumfal la drama de Kuffner Tarpeya

Dansuri pentru orchestră

12 menuete
12 dansuri germane
12 cadriluri
Menuet de felicitare

II. *Muzică pentru orchestră militară*

Marș — în re major
Marș — în fa major
Marș — în do major
2 marșuri pentru călușei
Poloneză
Ecossaise

III. *Lucrări pentru solist și orchestră*

Concerte pentru pian

În mi bemol major (din tinerețe)
În re major (o parte)
Nr. 1 — în do major, op. 15
Nr. 2 — în si bemol-major, op. 19
Nr. 3 — în do minor, op. 37
Nr. 4 — în sol major, op. 58
Nr. 5 — în mi bemol major, op. 73
Fantezie pentru pian, cor și orchestră — în do minor, op. 80

Alte concerte și piese

Concert pentru vioară — în do major (neterminat)
Concert pentru vioară — în re major, op. 61 (există și o transcripție făcută de Beethoven pentru pian și orchestră)
2 romanțe pentru vioară și orchestră: în sol major, op. 40 și în fa major, op. 50

Concert triplu pentru pian, vioară și violoncel cu orchestră — în do major, op. 56
Rondo — în si bemol major pentru pian și orchestră

IV. *Ansambluri de muzică de cameră*

Sonate

PENTRU VIOARA ȘI PIAN

3 sonate, op. 12 (nr. 1 — în re major, nr. 2 — în la major, nr. 3 — în mi bemol major)
Sonata nr. 4 — în la minor, op. 23
Sonata nr. 5 — în fa major, op. 24
3 sonate, op. 30 (nr. 6 — în la major, nr. 7 — în do minor, nr. 8 — în sol major)
Nr. 9 (Kreutzer) — în la major, op. 47
Nr. 10 — în sol major, op. 96

PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

2 sonate, op. 5 (nr. 1 — în fa major, nr. 2 — în sol minor)
Nr. 3 — în la major, op. 69
2 sonate, op. 102 (nr. 4 — în do major, nr. 5 — în re major)

PENTRU CORN ȘI PIAN

Sonată — în fa major, op. 17

Cvartete de coarde

6 cvartete, op. 18 (nr. 1 — în fa major, nr. 2 — în sol major, nr. 3 — în re major, nr. 4 — în do minor, nr. 5 — în la major, nr. 6 — în si bemol major)
3 cvartete ale lui Razumovski, op. 59 (nr. 7 — în fa major, nr. 8 — în mi minor, nr. 9 — în do major)
Nr. 10 (Al harpelor) — în mi bemol major, op. 74
Nr. 11 (Serioso) — în fa minor, op. 95
Nr. 12 — în mi bemol major, op. 127
Nr. 13 — în si bemol major, op. 130
Nr. 14 — în do diez minor, op. 131
Nr. 15 — în la minor, op. 132
Nr. 16 — în fa major, op. 135
Marea Fugă — în si bemol major, op. 133

Trio de coarde, mixte şi pentru suflători

PENTRU VIOARĂ, VIOLĂ ŞI VIOLONCEL

Trio — în mi bemol major, op. 3
3 triouri, op. 9 (în sol major, re major şi do minor)
Serenada — în re major, op. 8

PENTRU FLAUT, VIOARĂ ŞI VIOLĂ

Serenadă — în re major, op. 25

PENTRU DOUĂ OBOAIE ŞI CORN ENGLEZ

Trio — în do major, op. 87

Trio de pian (pian, vioară, violoncel)

3 triouri, op. 1 (în mi bemol major, sol major, do minor)
2 triouri, op. 70 (în re major, mi bemol major)
Trio — în si bemol major, op. 97
Trio pentru pian, clarinet şi violoncel — în si bemol major, op. 11

Cvintete de coarde (două viori, două viole, un violoncel)

Cvintet — în mi bemol major, op. 4
Cvintet — în do major, op. 29
Cvintet — în do minor, op. 104
Fuga — în re major, op. 137

Alte ansambluri

Sextet pentru două clarinete, doi corni, doi fagoţi — în mi bemol major, op. 71
Marş pentru aceeaşi formaţie
Septet pentru vioară, violă, violoncel, contrabas, clarinet, corn şi fagot — în mi bemol major, op. 20
Sextet pentru două viori, violă, violoncel şi doi corni — în mi bemol major, op. 81 b
Octet pentru două oboaie, două clarinete, doi corni şi două fagoturi — în mi bemol major, op. 103
Rondino pentru aceeaşi formaţie — în mi bemol major
3 duete pentru clarinet şi fagot

3 aequale pentru patru tromboane

6 dansuri sătești (Ländler-uri) pentru două viori și contrabas

3 cvartete pentru pian, vioară, violă și violoncel (în mi bemol major, în re major și do major)

Cvintet pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot — în mi bemol major, op. 16

O serie de variațiuni și alte piese pentru diferite formații

V. *Lucrări pentru pian*

Sonate

6 SONATE DIN TINEREȚE

În mi bemol major, în fa minor, în re major, în do major, două sonate mici — în sol major și fa major

SONATE VIENEZE

3 sonate, op. 2 (nr. 1 — în fa minor, nr. 2 — în la major, nr. 3 — în do major)

Nr. 4 — în mi bemol major, op. 7

3 sonate, op. 10 (nr. 5 — în do minor, nr. 6 — în la major, nr. 7 — în re major)

Nr. 8 (Patetica) — în do minor, op. 13

2 sonate, op. 14 (nr. 9 — în mi major, nr. 10 — în sol major)

Nr. 11 — în si bemol major, op. 22

Nr. 12 (cu marș funebru) — în la bemol major, op. 26

2 sonate-fantezii, op. 27 (nr. 13 — în mi bemol major, nr. 14 — a Lunii — în do diez minor)

Nr. 15 (Pastorala) — în re major, op. 28

3 sonate, op. 31 (nr. 16 — în sol major, nr. 17 cu recitativ — în re minor, nr. 18 — în mi bemol major)

2 sonate, op. 49 (nr. 19 — în sol minor, nr. 20 — în sol major)

Nr. 21 (Aurora-Waldstein) — în do major, op. 53

Nr. 22 — în fa major, op. 54

Nr. 23 (Appassionata) — în fa minor, op. 57

Nr. 24 — în fa diez major, op. 78

Nr. 25 — în sol major, op. 79

Nr. 26 (Despărţirea, Absenţa, Întoarcerea) — în mi bemol major, op. 81 a
Nr. 27 — în mi minor, op. 90
Nr. 28 — în la major, op. 101
Nr. 29 — (Hammerklavier) — în si bemol major, op. 106
Nr. 30 — în mi major, op. 109
Nr. 31 — în la bemol major, op. 110
Nr. 32 — în do minor, op. 111

PENTRU PIAN LA PATRU MÎINI

Sonata — în re major, op. 6

Variaţiuni

9 variaţiuni după un marş de Dressler — în do minor
6 variaţiuni pe temă proprie — în fa major, op. 34
15 variaţiuni cu o fugă — în mi bemol major, op. 35
6 variaţiuni pe temă proprie — în re major, op. 76
33 variaţiuni pe un vals de Diabelli — în do major, op. 120
24 variaţiuni pe tema Vienni amore — în re major
13 variaţiuni pe tema Es war einmal — în la major
9 variaţiuni pe tema Quant'é più bello — în la major
6 variaţiuni pe tema Nel cor più — în sol major
12 variaţiuni — în do major
12 variaţiuni — în la major
6 variaţiuni pe o melodie elveţiană — în fa major (idem pentru harpă)
8 variaţiuni pe tema Une fièvre brulante — în do major
10 variaţiuni pe tema La stessa — în si bemol major
7 variaţiuni pe tema Kind, willst du — în fa major
8 variaţiuni pe tema Tändeln und Scherzen — în fa major
6 variaţiuni pe temă proprie — în sol major
7 variaţiuni pe tema imnului englez — în do major
5 variaţiuni pe tema Rule Britania — în re major
32 variaţiuni pe temă proprie — în do minor
8 variaţiuni pe tema Ich hab ein kleines Hüttchen — în si bemol major

LA PATRU MÎINI

Variațiuni pe o temă de Waldstein — în do major
Variațiuni pe tema Ich denke Dein — în re major

Alte lucrări

7 bagatele, op. 33
9 bagatele, op. 119
6 bagatele, op. 126
2 rondouri, op. 51 (în do major și în re major)
Rondo Creițarul pierdut — în sol major, op. 129
Rondo — în la major
Allemanda — în la major
2 valsuri (în mi bemol major și în sol major)
2 ecossaise (în mi bemol major și în sol major)
6 ecossaise
6 menuete
Menuet — în mi bemol major
6 Ländler
7 Ländler
Polonaise — în do major
Fantezie — în sol minor, op. 77
Preludiu — în fa minor
Andante favori — în fa major
Für Elise — în la minor
2 piese Bucurie și tristețe
Ultimul gînd muzical — în si bemol major
Allegretto — în do minor
Filă din albumul lui Piringer
Cadențe la concertele pentru pian

LA PATRU MÎINI

3 marșuri, op. 45 (în do major, în mi bemol major și în re major)

VI. *Lucrări pentru mandolină*

Sonatină
Adagio

VII. *Muzică vocală (și operă)*

Operă

Fidelio, în două acte, trei redacții, op. 72, op. 72 a și op. 72 b

Misse

Nr. 1 — în do major, op. 86
Nr. 2 (Solemnă) — în re major, op. 123

Oratoriu

Hristos pe Muntele Măslinilor, op. 85

Coruri

Liniștea mării și călătorie plăcută (pe cuvinte de Goethe), op. 112
Cor final la Inaugurarea casei — în mi bemol major, op. 114
Corul Înțelepții întemeietori
Cîntec de prietenie (pe cuvinte de Goethe), op. 122
Cantata Clipa glorioasă, op. 136
Corul Renașterea Germaniei
Corul S-a sfîrșit
2 cantate imperiale

Prelucrări de cîntece populare

25 cîntece scoțiene, op. 108
25 cîntece irlandeze
20 cîntece irlandeze
12 cîntece irlandeze
26 cîntece din Walles
12 cîntece engleze, scoțiene, irlandeze și italiene

Arii și piese de ansamblu

Scena și aria O, trădătorule, op. 65
Cîntec de jertfă pentru soprano, cu cor și orchestră (pe cuvinte de Matisson), op. 121 b, două redacții
2 arii pentru bas și orchestră
2 arii pentru Singspielul lui Umlauf Frumoasa cizmăriță
Aria Prima iubire pentru soprano

Cîntec de adio pentru trei voci bărbătești
Cîntecul călugărilor (din Wilhelm Tell de Schiller) pentru trei voci bărbătești ș. a.

Canoane

În brațele dragostei
Ta-ta-ta
Suferința e scurtă (două variante)
Grăiește, grăiește
Învață să taci
An nou fericit
Hoffmann
O, Tobias
Primul dintre toți Tobias-ii
Petru a fost o stîncă
Bernard a fost un sfînt
Te sărut
Omule, fii nobil
Prietenie
Fii plin de viață
Toți greșesc, dar fiecare-n felul său
Așa va fi
Doctore, închide porțile, ca să nu vină moartea ș. a.

Cîntece cu acompaniament de pian

Speranța (Tigde), două redacții, op. 32 și op. 94
Adelaida (Matisson), op. 46
6 cîntece pe cuvinte de Gellert, op. 48
8 cîntece pe cuvinte de diferiți poeți, op. 52
6 cîntece (Goethe, Halm, Reissig), op. 75
4 ariette italiene și duet (Metastasio), op. 82
3 cîntece de Goethe, op. 83
Fericirea prieteniei, op. 88
6 cîntece iubitei îndepărtate (Jeitteles), op. 98
Om cinstit (Kleinschmidt), op. 99
Merckenstein (Ruprecht), două redacții, op. 100
Sărutul (Weisse), op. 128
Aproximativ patruzeci de cîntece pe cuvinte de diferiți autori fără indicație de opus.

Sumar

		Pag.
I.	Familia. Copilăria	3
II.	Teatrul. Tînărul organist	16
III.	În ambianța de la Bonn	26
IV.	Ultimii ani la Bonn	38
V.	Lucrările din tinerețe	45
VI.	Sosirea la Viena. Profesorii	54
VII.	Virtuoz al Vienei	66
VIII.	Cea dintîi academie. Elevii	76
IX.	O boală grea. Editorii. Presa	85
X.	Creația lui Beethoven între anii 1793—1802	100
XI.	Simfonia Eroică și «sateliții» ei	135
XII.	Opera Fidelio	161
XIII.	Beethoven la Viena	183
XIV.	Simfonismul lui Beethoven	199
XV.	De la «a patra» la «a opta»	212
XVI.	Bettina Arnim	237
XVII.	Goethe. Iubita nemuritoare	246
XVIII.	Congresul de la Viena	267
XIX.	Ultimii ani	277
XX.	Ultimele cîntece. Sonatele, cvartetele	299
XXI.	Simfonia bucuriei	309
	Lista compozițiilor lui Beethoven	334

Redactor responsabil : Samson Sternberg
Tehnoredactor : Liviu Munteanu

Dat la cules 15.XI.061 Bun de tipar 27.XI.061
Tiraj 15.145 ex. Hîrtie semi velină satinată
65 gr. m² ft. 610×860/16. Coli editoriale 21,33
Coli de tipar 21,5. Ediţia II-a cd. 710, Planşe
28. A 5276. Indicele de clasificare pentru bib-
liotecile mici 8 R — 94.

Tiparul executat de I. P. Iaşi str. Vasile
Alecsandri nr. 12, Iaşi, R. P. R., comanda
nr. 6718

Lei 15.—